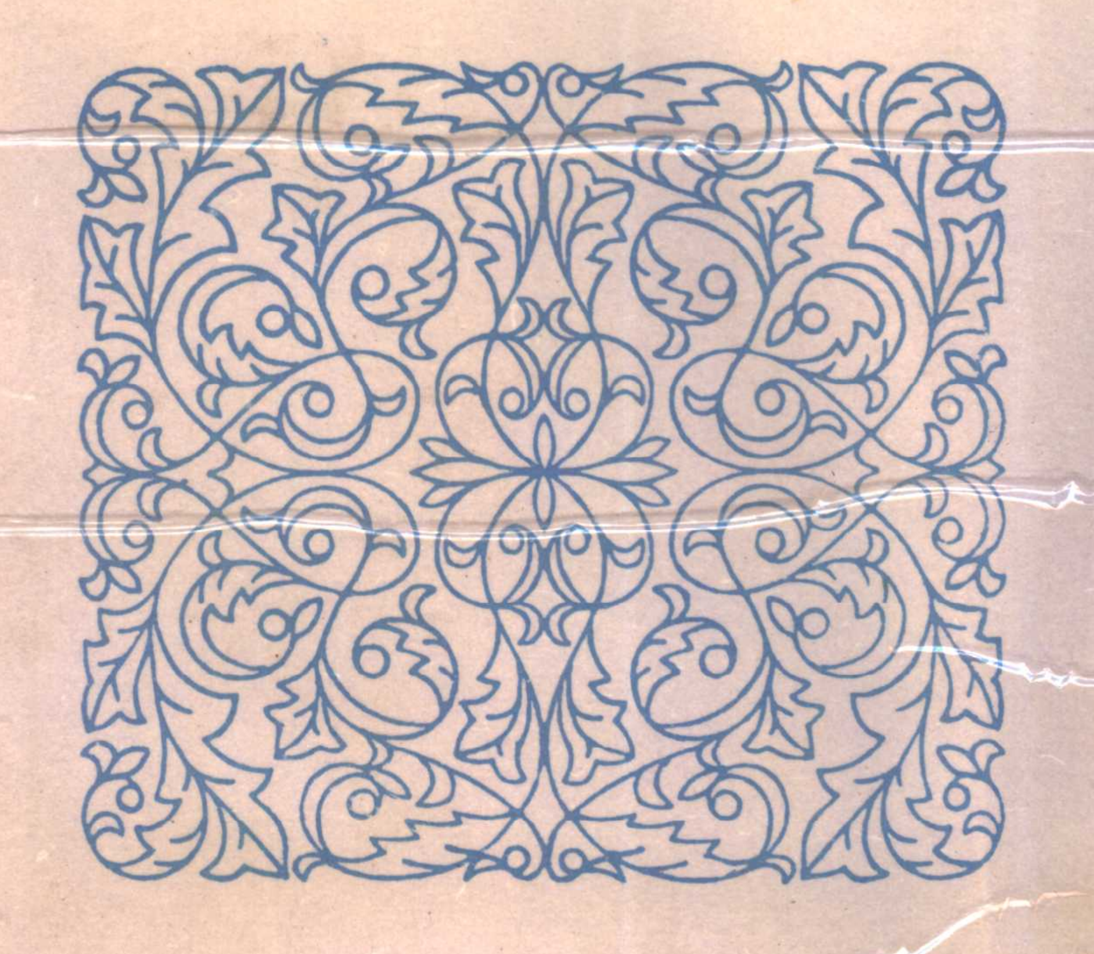
民國叢書

第四編

·51·



民國叢書

第四編

51

語言文字類

文章概論

汪馥泉著

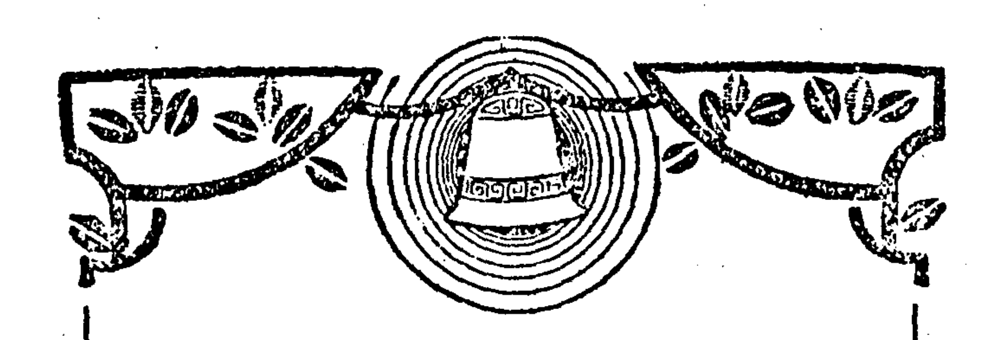
文章學纂要

蔣祖怡編著

上海書店

文章學纂要

蔣祖怡編著



中華民國三十一年一月渝初版
中華民國三十五年十月滬一版

國學彙纂之一 文章學纂要

全一冊 實售國幣三元二角
（外埠酌加運費匯費）

編著者 蔣祖怡
發行人 吳秉常
印刷所 正中書局
發行所 正中書局

(1455)

民（水）（協） 2/1

國學總纂編輯例言

一、我國學術文藝，浩如煙海；博稽泛覽，或苦其煩；東持西摭，復病其雜。本書總纂大要，別爲十種，供專科以上學子及一般程度相當者，閱讀參考之資，庶於國學各得其門，名曰國學總纂。

二、文章所以代口舌，達心意，爲人人生活所必需；而字句之推敲，章篇之組織，意境之描摹，皆有賴於文法之活用，修辭之技巧；至於駢散之源流，語文之溝通，亦爲學文章者所應諳悉。述文章學纂要。文體分類，古今論者，聚訟紛紜；而各體之特徵、源流、作法，更與習作有關；爰折中羣言，闡明體類，附論風格，力求其體。述文體論纂要。

三、研讀古籍之基本工夫，在文字、目錄、校讎之學。我國研究文字學者，聲韻形義，歧爲兩途；金石篆隸，各成系統；晚近龜甲之文，倚字拼音之說，益形繁雜；理而董之，殊爲今日當務之急。而古籍文字訛舛，簡編錯亂，書本眞僞，學術部居，校勘整理，尤當知其大要。述文字學纂要及校讎目錄學纂要。

四、我國古來文藝以詩歌小說爲二大主流，戲劇則由詞曲孕育於詩歌，劇情脫胎於小說。而

詩歌之演變，咸與音樂有關，其間盛衰遞嬗，可得而言。至於小說，昔人多不屑置論，晚近國外文學輸入，始大昌明。而話劇亦駸駸奪舊劇之席。述詩歌文學纂要及小說纂要。

五、我國史書，發達最早，龐雜最甚，而史學成立，則遠在中世以後；且文史界限，迄未犛然；至於諸史體製，史學源流，亦罕有理董萃書，紬繹成編者。是宜以新史學之理論，重新估定我國之舊史學。述史學纂要。

六、我國學術思想，以先秦諸子為最發展，論者比之希臘，有過之無不及也。秦漢以後，儒術定於一尊，雖老莊玄言復昌於魏晉，而自六朝以至五代，思想學術，俱無足稱。宋明理學大盛，庶可追跡先秦，故一異彩。述諸子學纂要及理學纂要。

七、六經為我國學術總會。西漢諸儒承秦火之後，興滅繼絕，守先待後，功不可沒。洎其末世，今古始分。東漢之初，爭論頗劇。及今古混一，而經學遂衰。下逮清初，始得復興。乾嘉之學，幾軼兩漢。清末今文崛起，於我國學術思想之劇變，關係亦頗切焉。述經學纂要。

八、軍興以來，倏已四載，典籍橫舍，多被摧殘，得書不易，讀書亦不易。所幸海內尚存乾淨土，莘莘學子，未輟弦歌。編者局處海隅，自慚孤陋，縱欲貢其一得之愚，罣誤紕謬，自知難免，至希賢達，予以匡正！

目次

第一章 緒說

「文章」兩字底本義，即「彣彰」，是文彩的意思。考工記：「青與白謂之文，赤與白謂之章」。許慎說文解字中也說：「文，錯畫也；象交文」。都是解釋作文彩的，後來引申作「文辭」講，和「文采」兩字一樣。禮樂記：「廣其節奏，省其文采」。疏：「文采，謂樂之宮商相應，若五色文采」。而司馬遷報任安書中亦作「文辭」解：「文采不表於後世」。現代所用，都是它們底引申義。「文采」「文辭」「文章」三者底意義是相近的。史記孔子世家：「約其文辭而指博」。杜甫詩：「平生感意氣，少小愛文辭」。文章是代表語言的，所以也可以稱作「文辭」。論語中說：「辭達而已矣」，即以辭代「文章」；左傳中也有「言之無文，行之不遠」的話，它將「言」和「文」混在一起講，可見文章和語言關係之密切了。我以爲三代以前言語和文章一致，語文並不分途，這也是一個證據。

由此看來，文章和天分有關，也和個性有關。清代主張「性靈說」的袁枚，便以爲鄉民村女所哼出的歌辭，有的也是「絕妙好辭」，並不一定要博學通儒纔能夠做出來的。他

說：「有讀破萬卷不得其閫奧者，有婦人女子村氓淺學偶有一二句，雖李杜復生，必爲低首者」。照他底話看來，我們不必學做文章而寫出來的一定非常佳妙了。但是這又不盡然。我們不是天才，不能捨棄了規矩方圓而單重靈感，因此，也不能忽略於作文方式的探討的。

古人常常以爲文章之道是非常奧妙的，「神而明之，存乎其人」，「只可意會，不可言傳」。古人說：「文章本天成，妙手偶得之」。爲什麼在他們眼光裏看來，文章是如此神祕的東西呢？這不外乎兩個原因。第一，因爲他們作文的目的是學古，脫離了現實而專擬古人，便難以逼眞，不能逼眞；便慨然興嘆，說文章之不易作了。揚雄在他底解難中說：

「昔人有觀象於天，視度於地，察法於人者。天麗且彌，地普而深。昔人之辭，迺玉迺金」。

因爲「昔人之辭，乃玉乃金」了，便不得不造法言來學論語，造太玄來學易經。法言中又說：「不合乎先王之法者，君子不法也」。也是這個意思。明代是專事擬古的時期。王世貞在他底藝苑卮言中提出他底模仿論道：

「李獻吉勸人勿讀唐以後文，吾始甚狹之，今乃信其然耳。記聞旣雜，下筆之際，自然於筆端攪擾，驅斥爲難。若摹擬一篇，則易於驅斥，又覺局促，痕跡宛露，

非斲輪手。自今而後，擬以純灰三斛細滌其腸；日取六經、周禮、孟子、老、莊、列、荀、國語、左傳、戰國策、韓非子、離騷、呂氏春秋、淮南子、史記、漢書；西京以還，至六朝及韓柳便須銓擇作者，熟讀涵泳之，令其漸漬汪洋。迺有操觚，一師心匠，氣從意暢，神與境合，分途策馭，默受指揮；巖閣山林，紹述大漠，豈不快哉」？

這種刻意求古之說，明代最為盛行，所以清代侯方域在壯悔堂文集評論他們：

「明三百年之文，擬馬遷，擬班固，進而擬莊列，擬管韓，擬左國公穀，擬石鼓文、穆天子傳，似矣；卒以謂唐宋無文，則可謂溺於李夢陽何景明之說，而中無確然自信者矣」。

第二，以為文章是「敷讚聖旨」的工具，因此文章便成為一種至高無上的東西，而「神而明之」了。「敷讚聖旨」之說，始於劉勰。文心雕龍序志篇中說：

「敷讚聖旨莫若注經，而馬鄭諸儒，宏之已精；就有深解，未足立家。唯文章之用，實經典枝條。五禮資之以成，六典因之致用。君臣所以炳煥，軍國所以昭明，詳其本源，莫非經典」。

到了唐代，韓愈乃益張其說，以為「愈所能言者，皆古之道」，「文宜師古聖賢人」，「師其意，不師其辭」。新唐書藝文志中也說他「擩嚌道真，涵泳聖涯，韓愈倡之」。宋

代歐陽修也有類似此種冠冕堂皇的話。他在答吳充秀才書中說：

「蓋文之爲言，難工而可喜，易悅而自足。世之學者，往往溺之。一有工焉，則曰吾學足矣。……孔子老而歸魯，六經之作，數年之頃耳。大抵道勝者文不難而自至也。故孟子皇皇不暇著書，荀卿蓋亦晚而有作。後世之惑者，徒見前世之文傳，以爲學文而已，故用力愈勤而愈不至。若道之充焉，雖行乎天地，入於淵泉，無不之也」。

南宋眞德秀有文章正宗以「窮理致用」爲文章的功用。「夫士之於學，所以窮理而致用也」。清代方苞倡「古文義法」之說，更強調了這種傳統觀念。他與申居謙一書中說：

「古文本經術而依於事物之理，非中有所得不可以爲僞。韓子有言：『行之乎仁義之途，游之乎詩書之源』。茲乃所以能約六經之旨以成文，而非後世文士之所可比也」。

自從韓愈以後，這種觀念直深入於人心。即自以爲較方苞眼光廓大的曾國藩，也不免有此成見。這也和帝制時代的環境很有關係。他說：

「古之知道者，未有不明於文字，……所貴乎聖人者，謂其立行與萬物相交錯而曲當乎道，其文字可以教後世也。吾儒所賴以學聖賢者，亦藉此文字，以考古聖之行，以究其用心之所在」。

自古迄今，一直相傳，認爲這種說法是顛撲不破的大道理。因此認爲做文章是一件非

當類深偉大的工作。因爲這種工作是和聖賢之道有關係的。

由於上面這兩種原因，文章變成爲至高無上而神妙莫傳的祕寶。於是字字就有其出典，語語求其神似古人底語氣。文章既然和語言有密切的關係，便應該和它發生聯繫，爲什麼還要唯古是求？爲什麼一定要使它成爲「體聖」「載道」「窮理」的工具呢？梁簡文帝與湘東王書中說得好：「夫六典三禮，所施則有地；吉、凶、賓、嘉，用之則有所。未聞吟咏性情，反擬內則之篇；操筆寫志，更摹酒誥之作。遲遲春日，翻學歸藏，湛湛江水，遂同大傳」。唐劉知幾底史通言語篇中有更精闢的意見：

「夫三傳之說，既不習於尙書；兩漢之制，又多違於戰策。足以驗甿俗之遞改，知歲時之不同。而後來作者，通無遠識，記其當時口語，罕能從實而書，方復追效昔人，示其稽古。是以好丘明者，則偏摹左傳；愛子長者，則全學史公。用使周秦言辭，見於魏晉之代；楚漢應對，行乎宋齊之日；而僞修混沌，失彼天然。今古以之不純，眞僞由其相亂」。

他所論言語文章之關係，甚爲明確。從此可知專事學古的不應該了。至於文章之用既以代語言，自然必須言之有物。從「爲藝術而藝術」，以進於「爲社會而藝術」，文章應跟着時代潮流走，這是毫無疑義的事。但所載之物，是否必爲聖賢之道，卻是値得研討的一個問題。如果一切「體聖」之作，方可稱爲文章；如果一切「擬古」之文，方可稱爲文

章；那麼文章和語言便成爲不相關繫的東西了。而宋儒又何以有「工文則害道」的話，而有「語錄體」的寫作？所以後世「典雅」兩字，害了許多人，使文章變成了晦澀。提倡音韻之說的沈約也有文章當從「三易」之說。白居易元稹也求造語平易。至明代公安竟陵更進而有「我寫我口」之主張。自黃遵憲出而有以詩寫近事不復作拘迂的議論。他底雜感五篇之一云：

「大塊鑿混沌，渾渾旋大圜，隸首不能算，知有幾萬年？羲軒造書契，今始歲五千，以我視後人，若居三代先。俗儒好尊古，日日故紙研，六經字所無，不敢入詩篇。古人棄糟粕，見之口流涎，沿習甘剽盜，妄造叢罪愆。黃土同摶人，今古何愚賢！卽今忽已古，斷自何代前？明窗敞琉璃，高爐爇香煙，左陳端溪硯，右列薛濤箋，我手寫我口，古豈能拘牽？卽今流俗語，我若登簡編，五千年後人，驚爲古斑爛」！

這些話，一般「以文載道」「以古爲事」的文人們做夢也不會想到的。但是一般人對於文章始終以爲是使自己揚名萬世的工具。如魏文帝所說的「文章者經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身，二者必至之常期，未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不託飛馳之勢，而聲名自傳於後」，竟將寫文章當作一件包羅萬象的偉大工作了。其實文章是代口舌的，是抒發自己底思想與感情的，

只是日常生活上一個不可缺少的項目。它底功用倒不在「經綸宇宙」和「名傳萬世」。他們既將它估計得太高，便供奉之如神明，反而失卻了文章本來的目的。

因此，古人不常用科學的方法來衡量文章，論作文，也只是談到一點抽象的議論。最常見到的是「文氣」的議論，以為文氣與學問有關。其實所謂「文氣」即是語氣。文章底流利和屈折與語氣有關係。「文氣」底流利，即語氣的順利；「文氣」底強弱，也和語氣之輕重成正比。自從言語文章分為兩途之後，於是這兩者也就分了家；然而兩者的關係卻是存在的。曾子說：「出辭氣，斯遠鄙倍矣」，明明是指語氣而言的。孟子說：「我知言，我善養吾浩然之氣」，以「氣」和「知言」並論，也指語氣的。三代以後，言語文章分為兩途，於是有「文氣」之說。魏代三祖論文，如「徐幹時有齊氣」「孔融體氣高妙」，即是現代所說的「風格」。典論中始有專論「文氣」的一節話：

「文以氣為主。氣之清濁有體，不可力強而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟」。

這裏所謂「氣」，即劉勰文心雕龍中的所謂「風骨」，李白詩中的「蓬萊文章建安骨」。文心雕龍風骨篇：

「昔潘勖錫魏，思摹經典；羣才韜筆，乃其骨髓峻也。相如賦仙，氣號凌雲，蔚為辭宗，迺其風力遒也。……故魏文稱『文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而

致』。故其論孔融則云『體氣高妙』，論徐幹則云「時有齊氣」，論劉楨則云『有逸氣』。公幹亦云『孔氏卓卓，信含異氣，筆墨之性，殆不可勝』。並重氣之旨也」。足見魏文帝所謂「氣」即是「風格」了。鍾嶸詩品又稱作「風力」。名稱雖異，而所代表的意念是相同的。文心雕龍中另有養氣一篇，和前面的幾說不同，和後代所謂「文須養氣」之說相近。「夫耳目鼻口，生之役也；心慮言辭，神之用也。率志委和，則理融而情暢，鑽礪過分，則神疲而氣衰」。又論養氣的方法道：

「思有利鈍，時有通塞，沐則心覆，且或反常；神之方昏，再三愈黷。是以吐納文藝，務在節宣；清和其心，調暢其氣。煩而即捨，勿使壅滯。意得則舒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷；逍遙以針勞，談笑以藥倦；常弄閑於才鋒，賈餘於文勇，使刃發如新，腠理無滯，雖非胎息之邁術，斯亦衞氣之一方也」。

到了韓愈談「文氣」便抽象化了。他說：「氣，水也。水大而物之浮者大小畢浮。氣之與言，亦猶是也；氣順則言之短長與聲之高下者皆宜」。他底門人李翺也本其說道：「義深則意遠，意遠則理辨，理辨則氣直，氣直則辭盛，辭盛則文工」。而柳宗元答韋中立書中更有許多玄妙的議論，所謂「昏氣」「矜氣」「厲其氣」等等，完全在說抽象的話了。他以爲「氣」和「道」是一件事。此外關於養氣的話很多，但終於逃不出那末一套。而所謂修養，也無非是要參透聖人之道，所謂「行之乎仁義之途，游之乎詩書之源」，「不畜道德，不能

工文章」，「文章當從六經來」，「文者所以明道」，如此而已。元元好問論詩，「鴛鴦繡出從君看，不把金鍼度與人」。自己對寫作有了經驗，而祕不告人，這幾乎是古代文人的習慣了。

試將歷代論文章的專著加以研討：最早的要算劉勰的文心雕龍了。這書上半册說文章的體制；下半册說到作文上底幾個原則。裏面有許多特殊的解。同時又有任昉文章緣起，現存者已非原本。此外，宋陳騤有文則，李耆卿有文章精義；元王構有修詞論衡，陳繹曾有文說；明方以智有文章薪火；清劉熙載有文概：：它們底缺點或是空洞的理論，或是缺之系統。專論作文中一部分問題的，如明代盧以緯底助語辭；清王濟師底虛字啓蒙；王引底經傳釋詞。這些又嫌太專。光緒二十四年，馬建忠底馬氏文通問世，是中國第一部討論文法的專著。以古代文辭作文法上的檢討，這不能不說是以科學方法解剖文章的一册偉構。但是偏於文法，也嫌範圍太小。近年以來，文法、修辭均已成為獨立的一種學問。而學者又大抵拘於成法而不知變。其他論文章作法之書，也是「汗牛充棟」，其中有的鎔於文體論，或者專論作文中一個問題，有的也只是抽象的議論。

固然，文章是變化多端的東西，一定要用什麼法則來衡量，似乎太笨拙。但是按之古今文章及評論文章的話，歸納出一個原則來，也未嘗不可以。近代有人頗主張廢去一切的文法修辭及文章法則，以為這些都有害於性靈的，應該以「拈花微笑」的妙悟方式出之。

當然，斤斤於法則上的檢討，在天才者看來，是不甚愜意的事；但是人有幾個能夠在「拈花微笑」時立刻妙悟呢？所以文章有法則，但也不是一成不變的。

普通論文，往往著重於形式，但言形式也嫌籠泛，往往涉及內容，而所謂內容，又不外乎一個「道」字。單重內容而不論形式，事實上有不能具體的地方，從前人單講內容，其弊易流於空疏。但是單從形式上來說，又有「買櫝還珠」之病。杜牧答莊充書：

「凡為文以意為主，……苟意不先立，止以辭彩文句，繞前捧後，是辭愈多而理愈亂。……是以意全勝者，辭愈朴而文愈高；意不勝者，辭愈華而文愈鄙。是意能遣辭，辭不能成意。大抵為文之旨如此」。

所以要到王充所謂「外內表理，自相副稱」，很不容易，即是內容外形要一致。這裏所說的，也竭力想打破內容外形兩者自相隔離的錯誤。

文章底基石，是文字；劉師培以為「解字為作文之基」。韓愈也說：「凡為文須略識字」。陳澧東塾讀書記：「文字者所以為意與聲之跡也」。所以論作文，不得不先就文字的音、形、義作簡略的敘述。但是現代文字學已是一種專門的學問，其變化孳乳的方式很繁（見文字學纂要），要仔細徹底地研究，似乎也嫌煩瑣。所以在這書的開端講述一些「字」的一方面最粗淺的常識。句底組成，其分子是詞；一個字的詞，稱作「單詞」；兩個以上的詞，叫做「複詞」。複詞的組合，可以歸納出幾個方式來的，所以又特立一章，加以討論，

帶便可以糾正一般隨意杜撰詞語的瑕病，也可使讀者知道字與詞的關係。文法上常將某一詞歸入於某一類，而通常作文時，大抵不拘拘於詞類上的限制。所以講文法修詞也只是相對而非絕對。所以本書在分述詞類之後，注意的還在它活用的一方面。因爲活用詞性是文章中最常見而巧妙的事。全書開端到六七章爲止，講從單字到詞語的大概；以下六章討論句語的結構與變化；再下五章研討整篇的結構，及寫作上諸問題。——作文上重要的事項，大抵已縷述無遺了。駢文與散文，文言文與語體文，形成了文章中的三大堡壘。一直到現代，還有人專學桐城，專事漢魏，或全擬六朝駢文。其實，語言和文章，本是一致；三代以前之「文其言」是寫錄的語言；三代以後語言和文字分離，即是散文；而散文之中又有更文的文體，是駢文；現代語體，又合語言文字爲一，其始實發端於唐宋之際。所以將它們底分合源流，略爲兩章，附於全書之後。文章歷史的敍述也有幫助於作文的。

其實文章和語言合途，是自然的現象。古代書寫不易，用木牘竹簡代紙，以刀漆代筆，所以只能簡單，非「文其言」不能「行遠」。這是時代環境的驅使。現代既無此困難，自不妨努力於語文一致的工作，不必追慕昔人。陸游詩說：「文章切忌參死句」，石停山人詠劉鴻詩道：「齒牙餘慧雖偷拾，那識雷同轉可羞」，「爭似流鶯當百囀，天真還是一家言」。

總之，文章的要點，即是使他能夠達意。孔子說：「辭，達而已矣」！這一個「達」

字，便不容易做到。所以朱熹說：「辭達而已也是難」。在這「達」字中就包括了一切作文上的問題了。蘇軾說：「辭至於能達，止矣，不可以有加矣」。又說道：

「孔子曰：『言之不文，行之不遠』，又曰：『辭達而已矣』。夫言止於達意，則疑若不文，是大不然。求物之妙，如繫風捕影，能使是物了然於心者，蓋千萬人而不一遇也，而況能使了然於口與手乎？是之謂辭達，辭至於達，則文不可勝用矣」。

我們所要研討的，就是如何能做到這「達」字？便必細細研究古今文章中所達的方式了。古今文章名家所悉心苦慮的，也是為了這達與不達的問題。陸機在他底文賦中也深感到文章不易表達的困難。他說：

「余每觀才士之作，竊有以得其用心。……每自屬文，尤見其難。恆患意不稱物，文不逮意」。

「意不稱物，文不逮意」即是不能達，也即是外形內容的不易一致。各人有各人的思想，因此各人表達的方式也不相同；但是求其能「達」的一個原則是始終不變的。求其能達，便得注意寫作上的種種基本原則了。

第二章　字底形態與意義

韓愈說：作文須略識字。所謂識字，乃是要明白每一字的來源與本義。這雖然是一種專門的學問；但是我們寫作的時候，如果缺了這一種常識，便容易發生錯誤，叫做「寫別字」。顧炎武底日知錄中說：「別字者，本當此字而誤爲彼字也，今人謂之白字，乃別音之轉」。我們常用的字，有許多是錯誤的，但是用慣了，忘其所以。例如「切」字，通常寫成「土」字旁，其實是從刀七聲的。又如「勢」字上半從「埶」；「墊」字上半從「執」，我們往往不加分別。又如「本」和「夲」，「來」和「来」是不同的，我們也常常通用。這是字形上的錯用。又如古代的字義，和現代的字義各異，以今意釋古意，也往往不合。如「盜」字從次皿，是偷竊的意思。左傳：「竊人之財，猶謂之盜」，又「竊賄爲盜」。荀子：「竊貨曰盜」。皆是偷的意思。「賊」從戎從貝，周禮：「二曰邦賊」，是強搶的意思。與現代所用的，恰恰相反。

要明白字底形態和意義，先得知道造字底六個原則——「六書」。許慎說文解字序中說：

「象形者，畫成其物，隨體詰詘，『日』『月』是也；指事者，視而可識，察而見意，『上』『下』是也；會意者，比類合誼，以見指撝，『武』『信』是也；形聲者，以事爲名，取譬相成，『江』『河』是也；轉注者，建類一首，同意相受，『考』『老』是也，假借者，本無其字，依聲託事，『令』『長』是也」。

最原始的文字，是象形的，完全以圖畫來替代文字的，所謂「日」(⊙)「月」(☽)完全是象形的。但是人事語言之中，不盡是實體，也有不能以形狀來表示的；那末，便有了第二期造字的方式，抽象的觀念也可以用文字來表示。「上」(丄)「下」(丅)便以「一」作標準，畫出上下的觀念來。此外，也有一種抽象觀念，不能全用「指事」來表示的，那麼只能合起兩個已成之字來說明一種意念。「止戈爲武」，合「止」「戈」兩字而成爲「武」字。「人言爲信」，合「人」「言」兩字而成爲「信」字。完全就意義來拼合的。但是文有許多山、林、水、蟲、木、石、魚、鳥之專名，既不能象形來區別，雖是實體，更不能用指事來說明，於是便用「形聲」的方法來表示了。原來人類先有語言，後有文字；人類對於某一物，早有名，但只是聲音而已。於是形聲就利用這聲音來表示，一半用這物所屬性，一半用這物的名稱。如「江」字，是水而「工」聲；如「河」字，從水而「可」聲。其他如「峯」、「嶺」、「鯉」、「鯽」、「楊」、「柳」、……都是屬於這一類的。宋朝王安石不大懂得文字學，他自作聰明解釋「波」字道：波者水之皮。蘇東坡知道了，便譏

笑他說 如果「波」爲水之皮，那麼「滑」字豈非是水之骨嗎？原來這兩個都是形聲字，而不是會意字。

人類逐漸進化，人事也愈形複雜，所需要之字因之愈多。於是原來的字，不夠分應用，只得引申爲數義。又因各地方言之不同，更孳乳出數字同義的字。這叫做「轉注」「假借」。許愼所舉的例「考」「老」，指兩者的關係而言。這兩個音雖不同，而意義一樣，這是孳乳的例。「考」字是從「老」字變出來的。又如假借之例的「令」「長」，「令」字本來解釋「符節」，是古代發命令的東西；縣官可以發號施令，於是就引申爲「縣令」之「令」了。又因爲發命令的人，一定有美德，所以又引申爲「良」「美」的意思。如稱別人底兒子曰「令郎」，稱別人底父親爲「令尊」是。「長」字也是如此。本指長短之長，可以引申爲「長幼」之長。——這都是文字孳乳變化的原則。

近來一般人作文，往往不求字體的準確，許多人將「裏」字寫成「里」字，「步」字寫成「步」字。而「利害」和「厲害」兩詞又不加分辨。「利害」是指利益和禍害而言，做事先要辨別其是利是害，應用「利害」；「厲」，惡鬼也，「厲害」纔是兇猛的意思。其他形似的「辨」、「辦」、「辯」，「徒」、「徙」，「辛」、「幸」等字，也得加以注意。原來我國文字之形態，自甲骨一直到楷書，已變了許多樣子。現代形似的字，在當初是絕不相似的。中國最早的字體，叫做甲骨文，清德宗光緒二十五年發現於河南安

陽縣，是刻在龜甲或獸骨上的。河南是殷代故都，所以後人斷定它是商代的文字。作老殘遊記的劉鶚，首先收藏，有鐵雲藏龜。其後羅振玉王國維等也盡力地作研究的工作。其象形的文字，大類圖畫。此外，尚有鐘鼎文，鐘鼎是古代常用的器物，有字刻在它上面，所以叫做「鐘鼎文」。墨子：「琢之盤盂，銘於鐘鼎，傳於後世」。或稱為「金文」。自從以木牘竹簡代紙以後，或用刀刻，或用漆書；漆書形似蝌蚪，又稱它作「蝌蚪文」。此外又有「石鼓文」，是刻在石鼓上的；近人斷為秦代的作品，所以字體在大篆與小篆之間。可見古代的字體已是很繁複了。到了秦代「書同文，車同軌」，於是有「小篆」，或稱「秦篆」。說文解字說：「李斯作倉頡篇，趙高作爰歷篇，胡毋敬作博學篇，皆取史籀大篆，或頗省改，所謂小篆者也」。說文解字一書，便是以小篆為主而間附以大篆的。但是當時又因篆書寫作不甚方便，民間又有一種字體出現，叫做「隸書」。又稱「左書」。左，助也。可見這種字體只是書寫時便利而用它的。「八分書」就是由篆變隸的一種過渡時期的作品。隸書又演變為章草，又演成為現代通行的楷書。所以字體到了現代，有許多已失卻原來造字的本意了。例如「月」與「肉」照理是絕對不相同的。但現代「肉」字旁的字，也寫成「月」字了，如腿、胸、腹、腸、腳等等，皆原作「肉」字的。

就字義來說，古代的字義有和現代不同的，如上文所舉的「盜」「賊」。又如論語中引武王底話，「予有亂臣十人」。註云：「亂，治也」。又易經：「同心之言，其臭如蘭」。

「臭」本來應作香的解釋。禮記：「衿纓皆佩容臭」。疏：「臭謂芬芳香物」。又如史記：「呂馬童面之」，「面之」就是「背之」的意思。這是古今字義絕對相反的例，但此種卻不多見，最多見的是引申義，就原來的意義而引申的。如「昂」本是高舉的意思，因此物價的高漲也叫做「昂」。「旱」本是天久不雨的意思，因此稱陸路也可以叫做「旱道」。「平」本指平坦而言，也引申作「平治」「平凡」的意思。

總而言之，字義的一方面可以分爲「一字數義」與「數字一義」兩大類。前者即由於「假借」的方式而來，後者的形式卻由於轉注。寫時極宜注意。一字數義，一方面固然由於音讀的改變，而另一方面，也因爲詞性的活用。而其活用的方式，又不外乎本義的引申。例如「燭」字，本指實體的事物；而呂氏春秋中說：「故火燭一隅，則室偏無光」，變成「照」的意思。因爲「燭」字本含有「照」的功用的緣故。又蘇武詩：「燭燭晨光月」。燭燭是月色，也是由本義而引申的。又如「名」字本作名詞，如「無名天地之始，有名萬物之母」。但亦可引申作「稱謂」「叫」「解釋」的意思。如王安石：「謬其傳而莫能名者，何可勝道」。又如「衣」字本指衣服而言。但易經中說：「古之葬者厚衣之以薪」。這「衣」字作「蓋」的意思。因爲「衣服」所以蔽體，便演繹而作「蓋」講。又因此凡是物件外面的一層通可稱作「衣」。陸游詩：「細雨濕蓑衣」。李建勳詩：「移鍇剝苔衣」。禮記注：「櫜 甲衣，韔，弓衣」。說文：「韣，弓衣也」。……

至於數字一義，或因時代的不同，或因方言的各異而產生。例如「妮」字，六書故：「今人呼婢曰妮」。「婢」「妮」是同義字了。這是由於古今的不同而產生的。又如新方言：「紹興言女師為老媽」，「山西平陽呼祖母曰媼」。這是因地域同而產生的例。左傳：「楚人謂乳，穀；謂虎，於菟」。這又是古代的方言了。即以現代常用之字而論，所以代表「吃」的同義字，也不下十多個：吃、食、餟、飼、啖、飲、喝、吸、飫、飯、飵、餉、餔、餐、饍、呷、咽、咬、哺、嚥……等等。但仔細區別起來，用法各不同。此外又如「行」和「走」，「聞」和「聽」，「覩」和「看」，「大」和「巨」，「微」和「細」……雖相似而實則不同。作文章時也得先下一番抉擇的工夫。

字形錯誤了，往往影響於字義的。抱朴子：「書三寫，魚成魯，帝成虎」。孔子家語：「子夏見讀史志者云：『晉師伐秦，三豕渡河』」。子夏曰：非也，己亥耳。讀者問諸晉史，果曰己亥」。尚書大傳有「別風淮雨」，而帝王世紀校正作「列風淫雨」，於義方通。至於同義字的安置選擇，是作者大費苦心而經營的事。留在下面再講。

自來講用字的，當以劉勰文心雕龍為最詳。他更注意到字形的調劑，這是別人所不曾論列到的。練字篇中說「綴字屬篇，必須練擇：一避詭異；二省聯邊；三權重出；四調單複」。所謂避詭異，即上文所謂「一字詭異，則羣句震驚；三人弗識，則將成字妖」的意思。即是寫作之中，用字不要故意求僻。宋陳騤在文則中也有這種主張：

「古人之文，用古人之言也；古人之言，後世不能盡識，非得訓切，殆不可讀，如犖确險，一步九嘆。既而專學焉，搜摘古語，敍述今事，殆如昔人所謂『大家婢學夫人舉止羞澀，終不似真』也。今取在當時爲常語，而後人視爲艱苦之文。如周禮『犬赤股而躁，臊：鳥皫色而少鳴，貍；豕盲視而交睫，腥；馬黑脊而般臂，螻』。詩曰：『於環脅驅，陰靷鋈續』。又曰：『鉤膺鏤鍚，鞹鞃淺幭』。莊子曰：『乃始臠卷傖囊而亂天下』。荀子曰：『按角鹿埵隴種東籠而退耳』」。

所謂「聯邊」，劉氏解釋道：「半字同文者」。如陸機詩：「璵璠結瑤璠」，除了結字外，其餘四字皆是「王」旁，即犯了劉氏所謂「聯邊」的病。此外又如曹子建雜詩：「綺縞何繽紛」，也屬此類　所謂「權重出」者，即是一章之內，少用相同的字，劉氏說：

「重出者，同字相犯也，詩騷適　，而近世忌同。若兩字俱要，則寧在相犯。故善爲文者，富於萬篇，貧於一字；一字非少，相避爲難也」。

因同一字常常發現，使文句有不和諧的毛病。即古人所謂「錯綜」之法。如晉約：「好施捨的必得豐裕，滋潤人的，必得滋潤」。又如李斯諫逐客書中的一節話：

「惠王用張儀之計，拔三川之地，西併巴蜀，北收上郡，南取漢中，包九夷，制鄢郢，東據成皋之險，割膏腴之地，遂散六國之從，使之西面事秦，功施到今」。

其中的「拔」「併」「收」「取」等字，本是同義字，也是爲了避免重複而故意抽換的。但是

另有一種複辭，故意在同一句文章中，以一個字來回反覆應用，卻是例外的不受限制。如論語中的「知之爲知之，不知爲不知，是知也」。孟子中的：「老吾老，以及人之老，幼吾幼，以及人之幼」。其中「知」「老」「幼」都是故意重複的。所謂「調單複」，劉氏云：「單複者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疏而行劣；肥字積文，則黯黮而篇闇。善酌字者，參伍單複，磊落如貫珠矣」。他底意思，以爲在作文時要注意於字形的大小繁簡，使它勻稱，可謂極注意於字形的安排了。

關於字形和字義，在修辭中又有很多的變化。通常在諧笑的談話中，也用以作諧噱的。如朱揆底諧噱錄：

「有人將虞永興手寫尙書典錢，李尙書讓曰：『經書那可典』？其人曰：『前已是堯典舜典』」。

「典」字有兩種意義，一是「典押」，一是「經典」，這是字義上援用的例。又如石林詩話所載孔融底郡姓名字詩是依字形來作離合之例：

漁父屈節，水潛匿方——「魚」字
與時進止，出寺弛張——「日」字 }「魯」
呂公磯釣，闔口渭旁——「口」字
九域有聖，無土不王——「或」字 }「國」

好是正直女固子藏——「子」字｝「孔」
海外有截隼逝鷹揚——「乙」字
六翮將奮羽儀未彰——「鬲」字｝「融」
龍蛇之蟄俾它可忘——「虫」字
玟璇隱曜美玉韜光——「文」、
無名無譽放言深藏——「與」字｝「舉」
按轡安行誰謂路長——「才」字

先將詩中某一字拆開一部分，又將另一字拆開一部分，再用這兩部分合成一字，完全就字形的變化來組合而成的。此外又有兼用字義字形來變化的例，如吳文英的唐多令中有「何字合成愁，離人心上秋」。「心」上加「秋」，便成爲一個「愁」字了。世說新語中又有更有趣的一個故事：

「魏武嘗過曹娥碑下，楊修從。碑背上見題作『黃絹幼婦外孫齏臼』八字。魏武謂修曰：『解不』？答曰：『解』。魏武曰：『卿未可言，待我思之』。行三十里，魏武乃曰：『吾已得』。令修別記所知。修曰：『黃絹，色絲也，於字爲絕；幼婦，少女也，於字爲妙；外孫，女子也，於字爲好；齏臼，受辛也，於字爲辭；所謂『絕妙好辭』也』。魏武亦記之，與修同。乃嘆曰：『我才不及卿，乃覺三十里』」。

這便是合字義字形而變化的例子。例如「絕」字，先從字形分作「色」「絲」兩字，再由字義而成爲「黃絹」。其他「妙」字「好」字「辭」字，均是如此的。

其他修辭上有「雙關」格，也有從字義而雙關的。因一個字有兩種以上的意義，所以也可以稱之曰「同形歧義」的雙關。同時一個同義的字，一定是同形的。六朝民歌之中，有很多的雙關語：

春傾桑葉盡，夏開蠶務畢。晝夜理機縛，知欲早成匹。——子夜夏歌。（「匹」字又可以解釋作「匹偶」，便借來作雙關語。）

一夕就郎宿，通夜語不息；黃蘗萬里路，道苦眞無極。——讀曲歌。（「道」字又可以解釋作「說」的意思。）

總上所述，字形和字義很有關係，而且有更多的變化，一不審愼，便容易發生錯誤。也由此可知「字」的重要了。劉勰說：「文象列而結網移，鳥跡明而書契作。斯乃言語之體貌，而文章之宅宇也」。又說：「心既託聲於言，言亦寄形於字，諷誦則績在宮商，臨文則能歸字形」。這見解是很對的。

第三章　字音底變化

人類先有語言而後有文字，所以字音先於字形，而後來又依字形，而生音讀。普通論列字音，有「聲」和「韻」之分。聲韻學也成爲一種專門的學問了。所謂「聲」，最普通的分別是「四聲」。相傳起於沈約。梁書中說：

「約撰四聲譜，以爲在昔詞人，累千載而不悟，而獨得胸衿，窮其妙旨，自謂入神之作。武帝雅不好焉，問周捨：『何謂四聲』？捨曰：『「天子聖哲」是也』」。

關於「聲」的辨別，古人底解釋很多；其實「平」「上」「去」「入」，只是以字聲的長短來作標準的，平聲最長，入聲最短促。上例「天子聖哲」四字，恰當於「平上去入」四聲，其他如「東董凍篤」也是一樣的。

中國文字的音，有的一個字可以讀成兩種以上的聲音的；聲不同，意義也改變了。例如「惡」字有三種讀音：

（一）平聲

（甲）論語：「君子去仁，惡乎成名」。（於義何也。）

（乙）孟子：「惡！是何言也」！（歎辭，無義。）

（二）去聲

（甲）論語：「惟仁者能好人，能惡人」。（討厭也。）

（乙）孟子：「羞惡之心，人皆有之」。（恥也。）

（三）入聲

（甲）易：「君子以遏惡揚善」。（不善也。）

（乙）孟子：「雖有惡人，齋戒沐浴，可以事上帝」。（醜也。）

又如「樂」字。姓，作入聲，讀若藥；音樂，亦讀若藥；是他底本音。而論語上「知者樂水，仁者樂山」，應讀如效，去聲，是喜歡的意思。又如孟子中「君子有三樂」，作快樂講，應讀作落，也是入聲。「咽」字也是如此，平聲，是本音，作咽喉之咽解。又可以作「咽咽」，是鼓聲，詩：「鼓咽咽」。去聲，亦作「嚥」，吞也，孟子「三咽，然後耳有聞，目有見」。入聲，如古樂府：「隴頭流水，其聲嗚咽」。

字音因時代地域的不同而當當有所更變，如文言文中的「何」「胡」，即現代國語的「什麼」「甚麼」，上海話變成「啥」，就是「什麼」的合音。王引之經義述聞記載王念孫底話：

「訓詁之旨，存乎聲音，字之聲同、聲近者，經傳往往假借，學者以聲求義，破其假借之字，而讀以本字，則渙然冰釋」。

可見聲音上的轉變，古代已然。如後漢書：「大耳兒最叵信」。「叵」字即「不可」兩字的急讀。禮記「子盍言子之志於公乎」？「盍」是「何不」的急讀。論語「子張書諸紳」，「諸」是「之於」的急讀。孟子「不識有諸」？「諸」是「之乎」的急讀。俗語「不要」的變成「別」，「勿要」的變成「覅」，「二十」的變成「廿」，也是同樣的道理。俞樾古書疑義舉例語急例：

「論語先進篇：『由也喭』。鄭注曰：『子路之行，失於畔喭』。然則『喭』即『畔喭』也。雍也篇：『君子博學於文，約之以禮，亦可以弗畔矣夫』！『畔』，亦『畔喭』也。『畔』『喭』本疊韻字，急言之，則或曰『喭』，『由也喭』是也，或曰『畔』，『亦可以弗畔矣夫』是也」。

這都是由語言而演變的例。又如「吾」「余」「予」「我」均是「我」底代詞，所以會有這許多，也是因方言時代的不同而變易繁衍出來的。

中國古代只有直音。唐代有僧守溫製：見、溪、羣、疑、端、透、定、泥、知、徹、澄、娘、幫、滂、並、明、非、敷、奉、微、精、淸、從、心、斜、照、穿、牀、審、禪、影、曉、喻、匣、來、日三十六字母來表示聲音。依司馬光底解釋，其中可以分作脣、舌、牙、齒、喉五音。但舌音又可分出「舌頭」「舌上」「半舌」；脣音又可分出「重脣」「輕脣」；齒音又可分作「齒頭」「正齒」「半齒」。

宋代又有「等呼」之說。四等呼是：「開口呼」，如安、烏、宛、淵等音，亦稱「開口

洪音」；「齊齒呼」，如一、葉、奚、齊等音，亦稱「開口細音」；「合口呼」，如烏、呼、孤等音，亦稱「合口洪音」；「撮日呼」，如迂、儒、汝等音，亦稱「合口細音」。

自從錢大昕倡「古無輕脣音」一說之後，古書中的疑問，消失了不少。原來我們現在讀的輕脣音，古代皆讀作重脣。如「微」是輕脣音，「眉」纔是重脣音。我們常常疑惑中國古代爲什麼用「於戲」兩字代替「嗚呼」，念佛時爲什麼將「南無」念成「南莫」。其實「於戲」的重讀，即是「嗚呼」的聲音；「無」字底重脣音卽是「莫」音。所以在古人的文章裏常常見到以「無」字代「嗎」的，如白居易詩「晚來天欲雪，能飲一杯無」，又如歐陽修詞「去來窗下笑相扶，愛道畫眉深淺入時無」，都是同一原理的。

四聲之外，又有所謂「韻」。一個字的音讀，可以從兩種聲音合成，這兩種聲音，上一種叫做「聲」，下一種叫做「韻」。所以同韻之字，我們很易辨別。在民歌俗語中每一句的末一字，大抵是同韻字。詩詞和駢文，便是着重於聲韻的文體。翻開詩韻來看，同屬於一類的字，也便是同韻字。

研究韻，有今韻、古韻、等韻之分。古今字韻不同，便分成二類來研究。等韻就是上文所說的四等呼和三十六字母的研究。

爲什麼要研究聲韻？與字義到底有什麼關係呢？其中最大的用處是「反切」。「反切」，

由字音的轉變而影響及於字義。東漢孫炎作爾雅音義，始用「反切」；當時只稱「反語」；晉代改稱「切語」。禮部韻略：「音韻展轉相協謂之反，亦作翻；兩字相摩以成聲，謂之切：其實一也」。近人黃侃底音略中有更明白的解釋：

「反切之理，上一字是其聲理，不論其爲何韻；下一字是韻律，不論其爲何聲。質言之，即上一字祇取發聲，去其收韻；下一字祇取收韻，去其發聲。故上一字定淸濁，下一字定開合」。

例如在康熙字典中翻出一個「東」字，下面注着「德紅」切。試再分析「德」字的聲音是「得一」；「紅字」的聲音，「烏洪」。於是「德」字取其聲——「得」，「紅」字取其韻——「洪」；再將「得洪」拼成「東」音。因爲古代沒有注音字，所以直音往往不切，便應運而生了「反切」之法。陳澧切韻考：

「古人音書，但曰讀若某，讀與某同；然或無同音之字，則其法窮。雖有同音之字，而隱僻難識，則其法又窮。孫叔然始爲反語，以二字爲一字之音，而其用不窮，此古人所不及也」。

不單用於注音如此，而方言俗語中也常常引用，俗稱「切脚語」。洪邁容齋三筆中說：

「世人語音，有以切脚而稱者，亦間見之於書史中。如以『蓬』爲『勃籠』；『槃』

爲「勃闌」；「鐸」爲「突落」；「閫」爲「突欒」；「鉦」爲「丁寧」；「頂」爲「滴顉」；「角」爲「矻落」；「蒲」爲「勃廬」；「精」爲「即零」；「螳」爲「突郎」；「旁」爲「步廊」；「茨」爲「蒺藜」；「圈」爲「屈攣」；「錮」爲「骨露」；「窠」爲「窟駝」是也」。

不單民間如此，正史上也有這一類話。左傳：「着於丁寧」。杜注：「丁寧，鉦也」。南史：「或言後主名叔寶，反語爲少福，亦敗亡之徵云」。據顧炎武底解釋：「叔寶」兩字反切成「少」音；「寶叔」兩字反切成「福」音，所以說他「少福」。

所以反切不單爲注釋之作，而且因音底變化，又孳乳出更多的字義來。古代音之字，義多相同。劉熙釋名中以同音之字爲訓。如易：咸，感也。荀子：君，羣也。論語：政者正也。六朝民歌之中，有許多因音而雙關的例：

石闕生口中，銜碑不得語。（讀曲歌。「碑」與「悲」同音雙關。）

風吹合歡帳，直動相思琴。（子夜夏歌。「琴」與「情」同音雙關。）

又如，相傳金聖嘆臨刑時，出一謎題「蓮子心中苦」給他兒子對，他兒子對成「梨兒腹內酸」。「蓮」與「憐」，「梨」與「離」，也是同音雙關的例子。

借音作對更是古人詩文中常常見到的例子。如劉禹錫陋室銘中底「談笑有鴻儒，往來無白丁」，借「鴻」「紅」同音來對偶下面的「白」字。近人底聯對中也有以「洪楊」借

音作「紅羊」來對「白首」（「首」「獸」同音）的，但嫌它太曲折了。

字音的變化，已如上敍，除此以外，陳澧更提出字底象徵的聲調一說，亦頗有理。他底東塾讀書記中說：

「『大』字之聲大；『小』字之聲小；『長』字之聲長；『短』字之聲短。又如說『酸』字上如食酸之形；說『苦』字口如食苦之形；說『辛』字口爲食辛之形；說『甘』字口爲食甘之形；說『鹹』字口爲食鹹之形」。

這也是一種抽象的說法。但無論如何，字的音節，有關於全篇文字的抑揚，這是毫無疑義的。詩詞全是注重於音律的韻文，駢文的生命線也大半在音調上。散文雖不全着重於音律，但是論文者也不肯忽略這一方面。劉勰文心雕龍聲律篇中說：

「凡聲有飛沈，響有雙疊；雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽。沈則響發而斷，飛則聲颺不還，並轆轤交往，逆鱗相比。迂其際會，則往蹇來連，其爲疾病，亦文家之吃也。夫吃文爲患，生於好詭，逐新趣異，故喉脣糾紛，將欲解結，務在剛斷。左礙而尋右，末滯而討前，則聲轉於吻，玲玲如振玉；辭靡於耳，纍纍如貫珠矣。

是以聲畫妍蚩，寄在吟詠；吟詠滋味，流於字句；（字句）氣力，窮於和韻。異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。韻氣一定，故餘聲易遣，和體抑揚，故遺響難契。屬筆易巧，選和至難；綴文難精，而作韻甚易。雖纖意曲變，非可縷言，然振其大綱，

不出玆論」。

所謂「和」「韻」，便是「聲」與「韻」的調劑。由此可見字音與文章的關係了。此後，陳繹曾底文說中也論到用字的方法：

「一、諧音，凡下字有順文之聲而下之者：若音當揚，則下響字；若音當抑，則下啞字。二、審音，凡下字有詳文之意義而下之者：意當明，則下顯字；意當藏，則下隱字；意當實，則下重字；意當卑，則下輕字。如此之類，變化無方」。

詞曲之中，四聲可以通叶，可見聲韻有可分可合之處。同聲之字，即使同形，而韻不同，意義便有變化。例如「逢」字，一圈「冬」韻，一圈「東」韻。普通的解釋，均應入「冬」韻。「鼓聲逢逢」，則應入「東」韻。又如「家」字，一入「麻」韻，一入「虞」韻，意義也完全不同。

更有許多字形各異而字音近似的字，常常爲一般初學作文者所誤用。如「這樣」與「怎樣」；「竭力」與「極力」；「必須」與「必需」；「大都」與「大多」；「不了」與「不料」；「主意」與「注意」。其實故意諧音只是游戲文字中偶爾用到的，普通的文章中，絕對不容混雜。啓顏錄中記載著一個諧音的故事：

「隋侯白州舉秀才，至京後，辯捷時莫與之比。嘗與僕射越國公楊素並馬言話。路旁有槐樹顦顇死，素乃曰：『侯秀才理道過人，能令此樹活否』？曰：『能』。素

云：『何計得活』？曰：『取槐樹子於樹枝上懸著，即當自活』。素云：『因何得活』？答曰：『可不聞論語云：『子在，回何敢死』』？素大笑」。

「回」本來是孔子弟子顏回底名字，此處借用作同音的「槐」字。又如儒林外史中的：

「季葦蕭笑說道：『你們在這裏講鹽呆子的故事。我近日聽見說，揚州是六精』。辛東之道：『是五精罷了，那里六精』？季葦蕭道：『是六精的很！我說與你聽，他轎裏是坐的債精；擡轎的是牛精；跟轎的是屁精；看門的是謊精；家裏藏着的是妖精；這是五精了。而今時派，這些鹽商頭上戴的是方巾，中間一定是一個水晶結子，合起來是六精』。說罷，一齊笑了」。

這些都是同音借用的例。但是我們卻不能因為音同而隨便借用。王筠說文釋例中說：

「天下事物之象，人目見之，則心有意；意欲達之，則心有聲；聲不能傳於異地，留於異時，於是書之為文字；文字者，所以為意與聲之迹也」。

這是說字音與語言之關係的。

近年來，漢字之音，成為語文者研究的中心。民國二十一年國語月刊有漢字改革號出版，認為方塊字不應該繼續存在，於是有寫同音字與漢字排音的主張，完全想就字音來發展。也有人主張提倡寫簡筆字與別字，以為如此可以使口語與文章接近，以達到文章大衆化的目的。口語與文章一致，當然是現代應努力的工作，但是廢漢字，重排音是否是救積

極最妥善的方法呢？

現在文章中，其實也已產生了不少的新字了。這些完全因口語而產生的。如「雙妹牌」之寫成「雙妹嚜」；如「沒有」之寫作「冇」；正如古代的節縮例一樣。

但是無論如何，研究文章之人，總得知道漢字古代發音的原則。一則是現代作文上所需要的知識；二則要推動漢字進化，也得研究以往的字音之變化，來作參考的資料。決不是閉着眼睛，不回顧過去便可以使文字進化的。

古代有很多同音假借的例，但是世界是進化的，人事也日見繁雜，因此便不得專用其字，另創新詞，這也是自然律。現代是否應回復到以前的通借，也是值得研討的一個問題。

第四章　複詞的組織

什麼叫做「詞」？一般的解釋，以爲聯合兩個以上的字而能獨立地表示一個意念的，纔能稱做「詞」，或稱「詞語」，或稱「詞頭」。但是就事實而論，一個字亦可以代表一個意念的，像實體詞和形態詞等，除了虛字之外。因此那一種「字」「詞」的分辨方法，實在有些不甚妥當。馬建忠底馬氏文通裏稱名詞、代名詞、形容詞、……等作「名字」「代名字」「形容字」，便是以字爲單位的。但是馬氏底以「字卽詞」的方法來論列，也有些不甚合理。所以我們分別「字」和「詞」的關係，應先明白「字」「詞」兩字所代表的觀念。說文中以「獨體爲文，合體爲字」，所以字只是「字母」的意思，如果用以代某種觀念便可稱詞。也就是說，凡是句子的分子皆應稱作「詞」；其餘孤出單字來講，則稱作「字」。「字」不過是句子的原子罷了。

因此詞之中，有以一字爲一詞，有以兩個以上之字爲一詞的；前者我們可以稱它做單詞，後者我們稱它作「複詞」。明白了這一點，纔可以進而論列到詞底組織。

複詞底形態，自兩個字以至於六字以上不等。例如「開張」、「開口呼」、「開門揖

盜」、「開元傳信記」、「開府儀同三司」……而其中以兩字及四字爲最多見。而兩字所組成的複詞，變化也較多。現就常見之詞加以分析，它們的組合方式，不外乎五種：

(一)由於同類字合成的　將同一詞性的字合成詞語。其中又可分作「同義字合成」，和「相對字合成」兩種。如「道」「路」是同義字，合成作「道路」，還是名詞。又如「勝利」是形容詞。「跋涉」是動詞。……又如「開」和「關」是相對字，合成作「開關」，還是名詞。又如「彼此」是代名詞。「好惡」是動詞。此外既非同義字，也不是相對字，只不過同屬一詞類，而上一字往往已變過它底詞性了。如「風箱」「金城」「鋼筆」「木馬」……如此之類不勝枚舉。

(二)由於兩個詞性不同的字合成的　這一類詞語最多見到，如「車站」是由名詞與動詞合成的；「新聞」是副詞與動詞合成的；「飛快」是動詞和副詞合成的。但這一類詞的形成，也有與單字底意義大不相同的，如「花紅」不指顏色，而作意外的贏利而言；「賓白」不指顏色，而指戲劇中的說白；「客頭」不指人首，而是商業上的名詞。大約也是由這一詞的本義而引申借用的。

(三)由於單詞加語尾而成的　通常所加的語尾是「子」字和「兒」字，如「帽子」「房子」「屋子」「椅子」，及「瓢兒」「燈兒」「車兒」「馬兒」等等，現代口頭語中更多見到，即宋元詞曲小說中也常發現。語體文中在形容詞下常加「的」字作語尾，在副

詞下常加「地」字作語尾，也有純用「的」字而不復加以區別的。文言文中常用「乎」或「然」字，「爾」「如」也常用到。

（四）由於疊字而成的　這就是同一單字的重疊。李清照聲聲慢：「尋尋覓覓冷冷清清淒淒慘慘戚戚」用了七個疊字。這種詞語功用最大，領域也最廣。西湖花神廟有一聯全用疊字：「翠翠紅紅處處鶯鶯燕燕」「風風雨雨年年暮暮朝朝」。顧炎武底日知錄中說宋玉九辯連用十一個疊字，後人罕能及此。王筠曾作毛詩重言，將詩經中用疊字的句子一一加以研究。文心雕龍中也說：

「詩人感物，聯類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊。故『灼灼』狀桃花之鮮，『依依』盡楊柳之貌，『杲杲』為日出之容；『瀌瀌』擬雨雪之狀，……並以少總多，情貌無遺矣。雖深思經千載，將何易奪」？

足見他們之重視疊字了。我們將疊字加以分析，可以分作三種。一種是用以狀聲的，這一種完全代表聲音，與字義無關。如「狺狺」完全說狗吠之聲；「關關」是鳩的叫聲；「潺潺」指流水聲；「橐橐」指履聲；「嚶嚶」指啜泣，蒼蠅或鳥鳴聲；其他如「丁丁」「旬旬」「許許」都是此例。第二種是狀形的，寫出物或事的形態，如上例「灼灼」形容桃花之紅，「依依」寫楊柳之姿態，「纍纍」狀多而圓的樣子。其也如「隱隱」

「漸漸」「慢慢」「高高」「圓圓」等都是此例。上一種以形容詞為最多，而此種以形容詞及副詞為多。第三種是狀性的，也可以稱為連語。往往先提出一個形容詞或動詞，而接着用疊字來形容。如「亂哄哄」，「哄哄」形容「亂」的性質；「甜蜜蜜」，「蜜蜜」狀「甜」之程度；「活潑潑」，「潑潑」狀「活」的樣子。其他如「紅東東」「白體體」「黃橙橙」等都是此例。此類以副詞為最多。但是疊字未必一定是形容詞或副詞。例如「哥哥」「姐姐」「妹妹」「媽媽」等便是名詞；「嗟嗟」便是歎詞；不過很少見罷了。疊字通常只以兩疊為度，三疊很少見，簡直可以說是沒有。歐陽修之「庭院深深深幾許」，上兩「深」字為疊，而下一「深」字連下讀。俗語中的「看看看」，末一「看」字變成語助詞了，也只是兩疊字。

（四）由於雙聲疊韻而成的——上章說過「反切」，雙聲疊韻便和「反切」同一原理。凡是兩字發聲相同的，叫做「雙聲字」。如「東」字是「當公」切，那末「東」「當」便是雙聲字。凡是兩字收韻相同的，叫做「疊韻字」。上例「東」「公」便是「疊韻字」了。上文所舉劉勰底所謂「和」乃指雙聲；所謂「韻」乃指疊韻。複詞底組成，或由雙聲，或由疊韻。如「倉卒」和「蕭條」。

通常以為雙聲疊韻的複詞是形容詞或副詞，其實名詞之中，也多此例。如「鴛鴦」「琵琶」「蟋蟀」等等，是由雙聲底關係而組成的。如「鵓鴣」「鵻鳩」「鷦鷯」是由疊

韻的關係而合成的。這種複詞的關係，全由聲音，和字面的意義很少發生關係的。所以一個複詞有許多寫法，如「倉皇」可以寫作「蒼黃」，「髣髴」又作「仿佛」又作「彷彿」，「徘徊」又作「徬徨」又作「裴回」；「消遙」又作「相羊」「襄羊」「相佯」。「倉卒」又可轉音讀作「匆促」。「趦趄」也可作「次且」「踟躕」。——只重音讀，字面的改易可以隨便。

雙聲疊韻的功用與疊字有相通之處。例如「蕭條」即是「蕭蕭」的意思，「倉黃」亦可作「倉倉黃黃」，「淒其」亦可作「淒淒」，但也並不是每一雙聲疊韻字均可改作疊字的。

南北朝時，雙聲疊韻非常盛行。南史謝莊傳：「王元謨問：何者為雙聲，何者為疊韻？答曰：『懸瓠』為雙聲，『碻磝』為疊韻」。對聯中也有很多以雙聲疊韻作對的，如：「屋北鹿獨宿」對「溪西雞齊啼」。詩中也有雙聲疊韻句，如「後隰有朽柳」「梁皇長康強」「偏眠船舷邊」「殘六斛鹿肉」「暝蘇姑枯廬」等等。而說話之中也有雙聲疊韻之語，而更以雙聲語為最普徧。如南史羊元保傳所載：

「子戎語好為雙聲。江夏王義恭嘗設齋，使戎布牀；須臾，王出，以牀狹，乃自開牀。戎曰：『官家恨狹，更廣八分』。王笑曰：『卿豈唯雙聲，乃辯士也』。文帝好與元保棊，嘗中使至，元保曰：『今日上何召我耶』？戎曰：『金溝清泚，銅池搖颺，既佳光景，當得劇棊』」。

洛陽伽藍記中也有一則有趣的故事：

「冠軍將軍郭文遠，堂宇園林匹於邦君，時隴西李元謙樂雙聲語，常經文遠宅前過，見其門閥華美，乃曰：『是誰第宅』？過佳婢春風出曰：『郭冠軍家』。元謙曰：『此婢雙聲』。春風曰：『獰奴謾罵』。元謙服婢之能，於是京邑翕然傳之」。

可謂盛極一時，婦孺皆知了。雙聲叠韻之成為連語，大概也是因為音近易合的緣故。

以上五項，總括起來，不外乎字形、字音、字義這三方面的變化。雙聲叠韻的關係，屬於字音；叠字屬於字形；其餘則由於字義。至於複詞的意義，大抵是單詞的引申。本來兩個單詞，甲乙意義相似，可以交換互用，因此便可以用甲乙兩詞合成之複詞來代用。如「先」字可以作「先生」解。漢書：「夫叔孫先非不忠也」，其中的「叔孫先」便是「叔孫先生」。而「生」字也可以作「先生」解的。漢書：「生有伯夷之廉」。注云：「生，先生也」。合而言之，則稱「先生」。這是並列的引申。又如「方」字可以申為「方法」「方才」「方士」「方正」「方針」；「器」可以申為「器識」「器量」「器具」「器械」；「道」字可以申作「道理」「道路」「道德」「道士」等等。這是不平列的引申。又如「急」字可以申為「緩急」，雖是相對詞的組合，而仍是「急」的意思。「長短」也只是「短」的意思。又如「角度」本是算學上的名詞，可以引申到其他的事項。「摩擦」本指兩物間的相磨擦，而可以引申到人事意見之衝突。「陣線」本指戰陣之隊伍，而可以引申作黨派之組織。

其他如「陣容」「揭幕」「剪綵」「前提」等等，也莫不如此。

再以四字組成的詞語來檢討一下，其中最多見的是兩對形式相似的雙詞之組合，或兩對疊字的連成。前者依形式而論，有兩對形容詞和名詞組成的，如「焦頭爛額」。「焦」和「爛」相對；「頭」和「額」相對。有以兩對副詞與動詞組合而成的，如「前仆後繼」。而其中以名詞與動詞所合成者爲最多見。其中又可分成兩類：一類是名詞在前，動詞在後的，如「土崩瓦解」、「劍拔弩張」、「兔死狐悲」；一類是動詞在前，名詞在後的，如「排難解紛」「亡羊補牢」「走馬看花」。這兩類之中又各有不同：如「土崩瓦解」，「土崩」與「瓦解」表示同一意念的；而「兔死狐悲」「亡羊補牢」卻非全用四字不能表示整個的意念。前一種兩兩相對的四字複詞，它們底位置一定相同，如「排難」是動詞在上，名詞在下；那末下面的「解紛」，也得如此。或者完全顛倒過來，如「恤老憐貧」也可作「憐貧恤老」。

四字組成的詞語，通常叫做「成語」。成語的採拾，方式各各不同。像「刻舟求劍」「守株待兔」「揠苗助長」……裏面包含着一個故事；就是說，它是整個故事的縮合。又如「臨深履薄」，出於詩經「戰戰兢兢，如臨深淵，如履薄冰」。「解衣推食」，見於史記：「解衣衣我，推食食我」。「一暴十寒」，見於孟子：「一日暴之，十日寒之」。其中雖然竭力做成兩對相似的詞兒，但是其中有許多卻因爲故事的關係而不能使它們的形式

變成齊整的。如果本來是兩字之詞，再加疊字化，便成爲四字複詞，它們底形式也是上下相似的，如「快活」可以作「快快活活」，「大方」可以作「大大方方」，其實和單字相疊的方式是一樣的。

此外常見的四字複詞，其中常常嵌着數目字，而此數目並不是實數。例如「一暴十寒」、「九牛一毛」、「一日三秋」、「千門萬戶」等等是數目字在上的；又如「接二連三」、「低三下四」、「唶三話四」，是數目在下面的（參閱虛數和實數一章）。也有嵌以虛字的，如左傳中的「鸜之鵒之」，漢書「桀如厤如」；也有用同義字分嵌的，如「山重水複」；也有用相對字分嵌的，如「柳暗花明」。林紓畏廬論文中論塡詞拼字之法，實即是四字組合的情形：

「詞中拼字之法，蓋用尋常經眼之字，一經拼集，便生異觀。如『花』『柳』者常用字也，『昏』『瞑』二字亦然，一拼爲『柳昏花瞑』則異矣；『玉』『香』者，常用字也，『嬌』『怨』二字亦然，一拼爲『玉嬌香怨』則異矣；『煙』『雨』者常用字也，『顰』『恨』二字亦然；一拼爲『恨煙顰雨』則異矣；『綺』『羅』者常用之字也，『愁』『恨』兩字亦然；一拼爲『羅愁綺恨』則異矣」。

雖然他底話尙有可議之處，但是關於這一類複詞組合的方式卻說明白了。

詞語之中，往往有許多是翻譯名，或單譯原音，或單譯詞義，或者音義兼譯。譯義之

詞，它組合的方式和普通的詞語並沒有什麼兩樣。譯音兼譯義的卻大有可議之處。譯音並不起於現代，古代翻譯，多用原音。漢代稱匈奴「單于」作「頭曼」，又作「欒」。「欒」即「頭曼」的急讀。可見是譯音的。單于夫人稱作「閼氏」，又作「燕支」，又作「月氏」。「金日磾」譯作「金密低」。「塔」的譯音是「浮屠」；而「浮屠」又可解作「寶塔」「佛」「寺院」和「和尙」；也可寫作「佛圖」「浮圖」。「招提」「蘭若」也是寺院的譯音。「檀越」即是「施主」，「優婆塞」「優婆夷」即是「居士」「信女」，「桑門」「沙門」即是「和尙」。……因爲用慣了，不以爲異，反而有人以爲用這些名詞是古雅的。近代音譯之字更多，「民主政體」(democracy)的譯作「德謨克拉西」，「靈感」(inspiration)的譯作「烟士披里純」，「論理學」(logic)的譯作「邏輯」，「丈夫」(husband)的譯作「黑漆板登」，「現代化」(modern)的譯作「摩登」，如果依字義來講，相差不知有多少遠了。其他音義兼顧的詞如(geometry)的譯成「幾何」，只譯了上一音節；那末「地理」也應該作「幾何」了。這種想兩者兼顧的翻譯方法，實在是不大妥當的。我們寫作時，如果遇到這一種，中國文字中本有此詞，不妨用固有的詞語；否則，沒有辦法，還是徑注原文，來得明白些。

詞的使用，和用字一樣地不易安排；尤其是許多意義相近似的，如「監察」「督促」「糾正」「制止」「管理」等等，非經詳細考慮，不能引用適當。又如「發見」「發明」「發生」「發

達」，在表面上看來，似乎並無二致，但詳細加以考慮，「發見」重在「見」字，是本來已經有的事物一旦知道了的意思；「發明」則含有創造性；「發生」通常指事件的發生；而「發達」指事業思想的發展而言。其他如「交戰」「構兵」「開火」「接火」「周旋」「戰鬬」「鬬爭」……所示意念相同，而其中卻又有輕重的分別的。又如「病」，稱之別人，可以說「貴恙」，對於自己應說「采薪之憂」。「死」，用於王公，則曰「山陵崩」；用作謙辭則稱「塡溝壑」；稱僧則說「圓寂」，對道士則云「羽化」；稱幼童應云「夭折」「短命」。其他「仙游」「物化」「棄養」「長逝」，須一一加以分別，纔能使用適當。又有一詞合有數義的，用得不審愼，常使文句不明白。例如「亡羊」兩字有四種不同的意義。

（一）莊子：「臧與穀二人相與牧羊，而俱亡其羊。問臧奚事？則挾筴讀書；問穀奚事？則博塞以遊。二人者，事業不同，其於亡羊均也」。——說做事不專心的害處。

（二）列子：「揚子之鄰人亡羊；既率其黨，又請揚子之豎追之。揚子曰：嘻！亡一羊，何追之者衆？鄰人曰：多歧路。既反，問：獲羊乎？曰亡之矣。奚亡之？曰歧路之中，又有歧路焉，吾不知所之，所以反也。心都子曰：『大道以多歧亡羊，學者以多方喪生』」。——說研究學問之不易。

（三）淮南子：「亡羊得牛，則莫不利失也」。——說失小而得大。

（四）戰國策：「見兎而顧犬，未爲晚也；亡羊而補牢，未爲遲也」。——說事後的補救。

因此單用「亡羊」一詞，便不足以代表其中之一的意念，必須用「歧路亡羊」「亡羊補牢」「亡羊得牛」「挾筴亡羊」來說明它。兩字複詞和四字複詞的不同也即在此。

複詞的組成，半由於習慣，常用它，便不以爲異。但古今異時中外異地，有的在現代、在某種環境地域中不能應用的。如陋室銘中之「無絲竹之亂耳」，以「絲竹」代樂器；但是現在舞廳中所奏之樂具，卻並非全是絲竹。又如古代以「金蓮」代女子底足，現代也不甚適用。元翁森四時讀書樂中說：「坐對韋編燈動壁」，「韋編」指古代木版竹簡之書，元代實已有紙書。又說：「地爐茶鼎烹活水」，「茶鼎」這名詞也不甚妥當。凡此之類，也應注意。

複詞底變化和單詞一樣，可以作名詞，也可以作其他詞類用。如「經濟」一詞，可以用作名詞，如「經濟困難」；也可用作動詞，如「他很經濟」；也可作形容詞，「經濟之才」。使用之不易，也正如單詞一樣。

另有一種複詞，本無意義，由他種詞語口頭繚繞而成。如我們常稱「兵」爲「丘八」，稱「謝」爲「言身寸」（見儒林外史），是由字形變成的。「馬克思」的繞成「牛克思」（吳稚暉文），「左傳」的繞成「右傳」（見兒女英雄傳），「老子」之繞成「少子」（見鏡花緣），這是

由於字義的繚繞。俗語中也有稱「妙不可言」作「妙不可醬油」的（「言」「鹽」同音），稱「莫明其妙」作「莫明其土地堂」（「妙」「廟」同音），這是由於字音的繚繞而成的。此外又有因「友于兄弟」（詩經），以「友于」代兄弟；因「貽厥孫謀」（詩經），以「貽厥」代孫；因「周餘黎民」（詩經），而以「周餘」代百姓，這是「歇後」的關係而形成的。又如因「日居月諸」（詩經），而以「居諸」代日月；因「三十而立」（論語），而以「而立」代三十之年的；因「禍兮福所倚，福兮禍所伏」（老子），而以「倚伏」代禍福的。這是因「藏頭」的關係而形成的。俗語所說的「豬頭三」「下馬威」「龍頭拐」……也是歇後的例。古代人言語之中，也常常用這一種方式來增加語趣的。如宋吳處厚青箱雜記中所藏：

「劉燁與劉筠連騎趨朝。筠馬病足，行遲。燁謂曰：『君馬何遲』？筠曰：『只為『三更五——』』。言『點』蹄也。燁應聲曰：『何不與他『七上八——』』？意欲其『下』馬徒行也」。

這種方式，也別饒風趣。但是也有人反對，以為不通。顏氏家訓：

「詩云『孔懷兄弟』。孔，甚也；懷，思也，言其可思。陸機與長沙顧母書述從祖弟大璜死，乃言『痛心拔腦，有如孔懷』。心既痛矣，即為甚思，何故言『有如』也？觀其此意，當謂親兄弟為『孔懷』。詩云：『父母孔邇』，而呼二親為『孔邇』，與義通乎」？

考之實際，固然有不合理的地方，但複詞之形成不能盡加以理解的很多，全由於習慣。所以已往的藏頭歇後語，實在也是無法使它消滅的；只要應用時注意使它明白就是了。

第五章　詞性及其活用

講文法的人，通常將中國文字分爲五大類。五類之中，又可區別作九種，或稱爲「九品詞」。即是詞語的使用和功能，不外乎這九種變化。——所謂「詞類」，就是詞性底分類。爲了使讀者明白這五類九品的概況，所以將它們簡略地敍述一下。

第一類是「實體詞」，是人物、地點底名字，和代替人物、地點底名字的代詞。所以實體詞中又可分作兩大類：前者叫「名詞」，後者叫「代名詞」。

名詞，有「抽象名詞」，如「道德」「苦」「戰爭」；「普通名字」，如「動物」「布」「軍隊」；「特定名詞」，如人名、地名、時代名、書籍名。

代名詞代替人稱的，如「我」「你」「她」「他」；代替事物的，如「這」「那」；用作疑問的，如「誰」「那個」「甚麼」「那裏」「孰」「胡」等等。

第二類是「述說詞」，即九品詞中的「動詞」，用以敍述事物底動作或功用；動詞之中，可以分作「他動詞」（外動詞）、「自動詞」（內動詞）、「關係動詞」（同動詞）、「助動詞」四種。

他動詞，是一動作及於他物的，例如「取」「吃」「覺得」「交付」「禁止」等等，下面不加「受

詞」，意思便不明白。「取」，取什麼？「吃」，吃什麼？一定得加以說明，方纔完全。「自動詞」的動作不必及於他物；如「飛」「來」「笑」等等，不加受詞便可以明白了。「關係動詞」是說明主詞與受詞的關係的；如「爲」「是」「變成」等等。例如「我是青年」一句，「是」字說明了「我」與「青年」的關係。「助動詞」往往是在動詞旁邊，用以幫助動詞的；如「可」「夠」「足」「要」「應該」等等。「不足道」「足」字是幫助動詞「道」字的。又如「得」「去」字也常常作動作，但習慣上往往加在動詞底後面的。

第三類是「區別詞」。用以區別事物之性質、形態、數量、地位的，叫做「形容詞」；區別事物之動作、形態而加以限制的，叫做「副詞」。形容詞常加在實體詞的前面。表示性質的，如「好」「新」「精明」；表示狀態的，如「紅」「漂亮」「狹長」；表示數量的，如「匹」「桶」「斤」；表示地位的，如「此」「那」「彼」；表示疑問的，如「何」「那」「多少」。「的」字常常用作介紹名詞和形容詞的字，如「紅的花」「有理性的動物」。

副詞通常在動詞、形容詞或其他的副詞前面。表示時間的如：「從前」「本來」「已經」「恰巧」「將」「永遠」「一剎那」。表示動作的如：「快快」「忽然」「偶然」。表示性質的如：「實在」「自然」「只好」「居然」「幸虧」。表示數量的，如「又」「再」「次」「回」「差不多」「幾乎」「更」。表示疑問的如：「多少」「都麼」「怎樣」「難道」。「地」字常常將副詞介紹給所形容或限制的動詞、形容詞或其他副詞的，如「他慢慢地走了」。

第四類是「關係詞」。關係詞又可分為兩種：一是「介詞」，用以介紹名詞到動詞或述說的形容詞上去，表示他們底時間、地位、原因等等的。介紹時間的，如「在」「於」「當」；介紹地位的，如「在」「從」「自」；介紹方向的，如「向」「往」「朝」；介紹原因的，如「因為」「以」「因」；介紹動作的，如「替」「被」「用」「除」「和」等。二是「連詞」，用以連接詞與詞，句與句，章與章，以示他們底關係。連詞又可以分作數種。一種是「平列連詞」，連接實體詞及其他，如「和」「與」「及」「暨」，通常只連實體詞；「而且」「且」「並且」可以連接實體詞以外的詞語。一種是「層遞連詞」，他們所連的意念，並非平列，如「既然……又……」「固然……更……」「不但……而且……」「既……況……」等，通常所連的是兩句短語。又一種是「選擇連詞」，表示在兩者之中可以任擇其一，「或」「與其……毋寧……」「不是……便是……」「否則」等等。一種是「承接連詞」，乃是承上文而言的時候用的，如「若夫」「至於」「總而言之」「換言之」等。上文已有了意見，下面便接着說下去。又一種是「轉折連詞」，和上面所說的「承接連詞」恰恰相反，如「然而」「但是」「惟獨」「反而」「誰知」等等，用以否定上文的意見的。

連詞在各種詞類中最複雜，最多變化，也最難用。再以它底功能來解釋，它可以表時間，如「洎乎」「迄於」「正當」等；表因果，如「因為」「原來」「所以」等；表假使，如「假如」「設或」「倘若」等；表範圍，如「只要」「一經」「除非」「不拘」「無論」「雖然」「縱使」；表關係，如「猶如」「譬喻」「不如」「無異」等等。

第五類是「情態詞」，也可分作兩種。一是「助詞」，二是「嘆詞」。助詞用以表示說話時的精神語氣，其實只不過是一種符號而已。例如：「了」「嗎」「呢」「呀」「者」「乎」「也」等等。但是卻最難安排，因爲和文章語氣很有關係。此外尙有表態嘆的助詞；如「啊」「哦」等等，其實這不過是句子中末一字底收音的延長吧了。「啊」「哦」「唉」「哪」等用法並沒有什麼兩樣的。嘆詞是一種獨立的表情底聲音，和助詞不同。這一類完全重在聲音，和意義無關。古代以字義來解釋嘆詞，完全是望文生訓。例如史記中的：

「夥頤！陳涉之爲王，沈沈者」！

「夥頤」兩字，注者說「夥」，多也，「頤」，語助辭。其實兩字均是嘆詞；好像現代人說的「啊唉」，是一種驚奇底表情。又如同書「晉鄙嚄唶！宿將」。注者以「嚄唶」爲多言之貌；而實在也是一種嘆詞，猶如現在的「喔唷」，有些不忍的意思。又如南史：「疾久，口苦，索蜜不得，再曰荷荷！遂崩」。「荷荷」也是倔強的笑聲表示強烈的懊恨。與「荷負」「荷花」等意義毫無關係。

以上是九品五類的大概分類的情形。其中應該注意的地方，如名詞中普通名詞，可以借作特定名詞(專名)用的。如「孔夫子」「秦始皇」是特定名詞，但論語中以「夫子」來代替孔夫子，史記中以「秦王」來代替秦始皇，這「夫子」和「秦王」本來是普通名詞，如此一來，變成爲特定名詞了。又如蘇軾晁錯論：

「雖有百盎，可得而閒哉」？盎是袁盎，漢代譖讒的人，上文用以替代普通一般的讒人。孟子中也有：

「在於王所者，長幼卑尊皆薛居州也，王誰與爲不善？在於王所者，長幼卑尊皆非薛居州也，王誰與爲善」

的話。薛居州本爲一個善人的專名，此處借指爲一般善人，和上例相同。——這是以特定名詞借作普通名詞的。

用代名詞應注意的地方，是引述別人底話時，因直接引述和間接引述的不同，所引底話中之代名詞的「位」應加以改變。例如：

「他望車外看了看說：『我要買幾個橘子去』」。

這是直接的引述，句中主辭用「我」字；假如原文不用引號，那末句中的「我」字，應該改成「他」字了。此外，文言文中的代名詞，在習慣上，「之」字大都用於賓位及領位。如袁枚祭妹文「汝之書，吾已付梓」；王士禎書劍俠事「尼異人，吾須自往求之」。「夫」字，用於主位，如左傳「夫獨無族姻乎」？「其」字，用於領位，或子句中之主位。如孟子「求其放心而已矣」，禮記「親其親」。

用形容詞，應注意於表數量的形容詞。這種形容詞或在名詞之上，如「一月」「三年」；也可放在名詞之下的，如「卷一」。又「二」「兩」兩詞，「計數」常用「兩」，如「兩隻貓」、「序

數」常用「二」，如「第二年代」。計數當帶量詞，如上例的「隻」字；序數中如加量詞，上面一定寫出「第」字，如上例。又「量詞」有一定的習慣用法，「隻」「石」「斤」「匹」固不能亂用，而另一種量詞更不可隨意改易，如「一鈎新月」的「鈎」字；「半畝方塘」的「畝」字；「一場春夢」的「場」字，「萬種閒愁」的「種」字。

使用連詞應注意的地方，便是安置連詞的位置。如果這連詞是一對連詞並用的，如「雖然……但是……」等，上一詞的位置應與下一詞相稱。例如禮記中的：

「雖愚必明，雖柔必強」，

其中「雖」「必」同在抽象名詞之上。又如左傳中的「公子若反晉國，則何以報不穀」？「若」「則」為表假設之連詞，「若」在動詞「反」字上面，「則」也加在動詞「報」字上面。語體文也是如此，如「與其說是『希望的容光』，不如說是『爭競的氣概』」，此句「與其」「不如」的地位也是相稱的。

詞性之中最有問題的，是文言文中的「之」字和語體文中的「的」字。它們底用法很多，單就在名詞代名詞下面的「之」「底」而論，有許多說法。「之」「底」雖因文言語體而有兩種不同的字形，可是「之」古音「臺」，一轉而為「的」字，可見它們也是同出一源的。馬建忠馬氏文通將這兩詞作介詞，現在講文法的也以它為介詞的居多。日人兒島獻吉郎的漢文典則定為連詞，也有人以為是實體詞下之語尾，更有人說它們是助詞。此外，「所」字「以」

字「手」字等等，也有許多可以商推之處。所以上列所說的九品五類是否完全準確，還是一個値得研究的問題。

其實，詞性的辨認，決不能單提出一個詞來便可以決定的。我們應該看它在句中的地位和它底功能方能決定。如果泥定了上面的說法，說某一詞一定屬於某類，還是很大的錯誤。有許多學者根本反對講文法，如中國古代的「文本無法」「文章本天成」的一說，又如美國克羅西(Croce)的主張，以爲講文法是一件很笨拙的勾當。但是我們既非上智，不能「拈花妙悟」，只得就文法來知道一個大約的輪廓，不過也不可忽略了它們底變化。

如果就它們底變化來說，上述幾種界限幾乎不能成立。「手」，我們通常將它當作名詞的；但是「手工業」這一詞中，「手」字是被當作形容詞的；「人手一編」，「手」字有「拿」的意思，變成了動詞；「手摹」之手卻變成爲副詞了。這些在古書中有更多的例子，足以證明詞類是可以活用的。九品詞中往往都可以互相通用的。

(甲)名詞

名詞可以轉爲代名詞。如「子」，古代男子之美稱，屬於名詞，但文言文中又引申作第二人稱代名詞(你)。如「子，東岸之士也」。又可作動詞，如「子庶民也」，作「愛」字解。又通作「慈」，禮「易直子諒之心，油然生矣」。韓詩外傳「子諒」作「慈諒」，則是一轉而爲形容詞了。

名詞又可作副詞用的，大抵是象徵用法。普通常用的，如「血經」之「血」，「碧綠」之「碧」，「天藍」之「天」都是。又如「萬商雲集」的「雲」字，「帆檣林立」的「林」字，本來都是名詞引申而作副詞的。又如「帮」字本是名詞，也可作「介詞」；「自然」是名詞，也可以作連詞用；「耳」是名詞，也可以作助詞用。

(乙)代名詞

現代所通用的代名詞，大抵是原字底引申義。「它」本義是「蛇」；「我」爲「俄頃」之意；「予」象「推予」之形；「爾」本象窗格的交紋；「汝」爲水名；「彼」本義爲「往」；「其」象箕之形；「之」爲草的生長；「那」，多也；「這」，迎也。諸如此類，都與現代代名詞之意義不同。所以作代名詞的全是假借引申，而另有它們底本義在。

(丙)形容詞

形容詞從名詞轉的居多，如「女紅」之與「紅色」；其他如「男丁」「犬子」「猿臂」「玻璃窗」「滿漢席」等等皆是。動詞亦可以轉作形容詞的，如「落花」「飛鳥」「招牌」「行人」等等。「好」字通常是形容詞，而常用作副詞，如「好大的臉盆」「好不熱鬧」等等。

(丁)副詞

副詞的形成和代名詞一樣，都非本義。如「從前」「早就」「業經」等等。本爲動詞的，如「過」「完」「就」「在」。本爲名詞的，如「次」「趟」「回」，而「東南西北」也可以用作「大江東

去」「漢族西來」「孤雁南飛」「敗北」等等。本爲形容詞的，如「單」「英」「好」等。

（戊）連詞、助詞、介詞、嘆詞

此四類所用的皆是引申義。例如「然」字本是動詞「燃燒」的意思；「而」本是「鬍鬚」，是名詞。連起來便成連詞而與本義無關。「於」本即烏鴉的烏，「能」即「熊」，「麼」即「幺麼」。「嚇」「和」「與」皆是動詞。所以就本義而言，並不屬於這四類的。

古人作文，認爲詞類的活用，是很好的修詞法，因此常常交相替用，並不受文法上的限制，用得適當也另有趣味。如孟子中的：

「老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼」。

第一個「老」字「幼」字，作動詞用，其餘是形容詞借作名詞用的。又如世說新語中的：

「王安豐婦常卿安豐。安豐曰：『婦人卿婿，於禮爲不敬，後勿復爾』。婦曰：『親卿愛卿，是以卿卿，我不卿卿，誰當卿卿』！遂恆聽之」。

其中的「卿」字便有代名詞和動詞兩種用法。文句便有另外的風趣。

古代將這九品詞常常分成兩大類，稱作「虛字」和「實字」。大概將名詞稱做實字，其餘通稱虛字了。曾國藩復李眉生書中有這樣的話：

「虛實者，實字而虛用，虛字而實用也。何以謂之實字虛用；如『春風風人，夏雨雨人』；上『風』『雨』實字也，下『風』『雨』，則當作『養』字解，是虛用矣。

『解衣衣我，推食食我』；上『衣』『食』實字也，下『衣』『食』則當作『惠』字解，是虛用矣。『春朝朝日，秋夕夕月』；上『朝』『夕』實字也，下『朝』『夕』則當作『祭』字解，是虛用矣。『入其門，無人門焉者；入其閨，無人閨焉者』；上『門』『閨』實字也，下『門』『閨』，則當作『守』字解，是虛用矣。後人或以實者作本音讀，虛者破作他音讀。……古人曾無是也。何以謂之虛字實用？如『步』，行也，虛字也。然管子之『六尺為步』，韓文之『步有新船』，與地名之瓜步、瀫箭步，詩經之『國步』『天步』，則實用矣。『薄』，迫也，虛字也；然因其叢密而林曰『林薄』，因其不厚而簾曰『帷薄』；以及爾雅之『屋上薄』，莊子之『高門縣薄』，則實用矣。『覆』，敗也，虛字也；然左傳中設伏以敗人之兵，其伏兵即曰覆，如『鄭突為三覆以待之』，『韓穿帥七覆於敖前』，是虛字而實用矣。『從』，順也，虛字也；然左傳於位次有定者，其次序即名曰從；如『荀伯不復從』，『豎牛亂大從』，是虛字而實用矣」。

其實這種例子在古書中是很多見的。左傳：「公若曰：爾欲吳王我乎」？此處將「吳王」作動詞了。又如莊子秋水篇：

「惠子相梁，莊子往見之。或謂惠子曰：『莊子來，欲代子相』。於是惠子恐，搜於國中，三日三夜。莊子往見之，曰：『南方有鳥，其名鵷鶵，子知之乎？夫鵷鶵發

於南海，而飛於北海，非梧桐不止，非練實不食，非醴泉不飲。於是鴟得腐鼠，鵷鶵過之，仰而視之，曰：『嚇』！今子欲以子之梁國而嚇我耶』」？後面一個動詞「嚇」是由上文的嘆詞「嚇」轉過來的。此種活用法，可以表示更深刻，更具體的意念，實在比拘守文法生動得多。

九品詞中最難用的是助詞，最被文人所濫用的，是嘆詞。宋太祖本是武夫，他在「朱雀門」下見上面題有「朱雀之門」四字，便問趙普：「之字何用」？趙普告訴他：「是助詞」。他大笑曰：「之、乎、也、者，助得什麼」？一般人也常常覺得助詞沒有什麼重要，但實際上和語氣大有關係。「賢哉回也」！「也」有「啊」字的語氣；「是誰之過歟」？「歟」字是「乎」字的輕音；「嗎」字是「乎」字的重音，表示的語氣的方式是一樣的。「則苗勃然興之矣」的「矣」字，有「了」字的語氣；但再加一「哉」字，感情便加重了，「難矣哉」比「難哉」的語氣更重。我們應用的時候，一不妥當，語氣便不順了。

宋李耆卿在文章精義中說：「歐陽永叔五代史贊首必有『嗚呼』二字，固是世變可嘆，亦是此老文章遇感嘆便精神」。此說影響於後來頗大，造成了無病呻吟的惡習。其實嘆詞全靠視文句的感嘆表情而用，並非以多用爲貴，更不是遇感嘆便有精神。古人文章之中，也有許多例子是感嘆不用嘆詞的。如西廂借廂：

「不做周方，埋怨殺你個法聰和尚」！

完全是感嘆的句子，但不用嘆詞。又如：

「予所否者，天厭之！天厭之」！（論語）

「所不與舅氏同心者，有如白水」！（左傳）

「簾捲西風，人比黃花瘦」！（李淸照詞）

「一千五百年間事，只有灘聲似舊時」！（陸游詩）

這完全視當時口語而定，也並非不用感嘆詞，一定是上乘。如李白底「噫吁戲，危乎高哉，蜀道之難，難於上靑天」！用了許多嘆詞，也不能不承認它是好文章。總之，詞性的分辨，這乃是從前人底文章中歸納出來的一個原則，這原則不是一成不變的。有許多例外的用法，我們更須加以注意。

第六章　實數與虛數

上文曾說過詞類之中，以數字來作形容詞，其中可以分作「計數」和「序數」兩種。「計數」的字，又可以分作兩種：一是「實數」，即實在準確而肯定的數字；一是「虛數」，即是不準確不肯定的數目。如說「一隻狗」，決不能變成兩隻或其他的數目，所以這「一」字是實數；如「千千萬萬」，這不是一定有幾千幾萬，不過形容數目之多而已，這是虛數。如儒林外史中的一節：

「從浦口山上發脈，一個墩，一個砲；一個墩，一個砲；一個墩，一個砲；彎彎曲曲，骨裏骨碌，一路接着滾了來」。

其中的「一」字是實數，決不能以別的數字來代替。又如魏學洢的核舟記之結尾：

「通計一舟，爲窗八，爲箬篷，爲楫，爲爐，爲壺，爲手卷，爲念珠各一；對聯題名並篆文，爲字共三十有四」。

其中的數字，也是實數，不能改易。但是文章中的數字，實數卻不甚多，除了記年記物記日月記事物的定數以外，很少見到。其中有一類似實數而非實數的，如李延年底：「一顧

傾人城，再顧傾人國」，其中「一」「再」雖是計數，卻同序數，而「一」「再」的關係，卻也並不確定的。同樣，又如黃臺瓜辭：

「種瓜黃臺下，瓜熟子離離；一摘使瓜好，再摘令瓜稀，三摘尚云可，四摘抱蔓歸」。

其中的數目，也只是表示次數而已。但按之事實，未必盡然，有些誇張的意味。其他如「站在一邊」「一舉而下」，與其說是定數，還是說它是「虛數」來得妥當些。

文章中的虛數最多見，而四字的複詞中，所用之數目，大抵皆是虛數。其他也有很多的虛數。汪中在釋三九中說：

「夫人之措辭，凡一二之所不能盡者，則約之三以見其多，三之所不能盡者，則約之九以見其極多，此言語之虛數也。實數可稽也，虛數不可執也。何以知其然也？易：『近市利三倍』。詩：『如賈三倍』。論語：『焉往而不三黜』？春秋傳：『三折肱爲良醫』。此不必限以『三』也。論語：『季文子三思而後行』，『雌雉……三嗅而作』。孟子：『陳仲子食李三咽』。此不必知其爲三也。論語：『子文三仕三已』。史記：管仲三仕三見逐於君，三戰三走；田忌三戰三勝；范蠡三致千金。此不必其果爲三也。故知『三』者虛數也。楚辭：『雖九死其猶未悔』，此不能有『九』也。詩：『九十其儀』。史記（應作漢書）『若九牛亡一毛』，又『腸一日而九迴』。此不必

限以『九』也。孫子：『善守者藏於九地之下，善攻者動於九天之上』。此不可以言九也。故知九者虛數也。推之十百千萬，固亦如是」。

其實，虛數不一定是「三」和「九」，不過以「三」「九」為最多見罷了。「一」字，如「一朝一夕」，言時間之短促。不加「一」字也可以，如「朝夕且死」，「非朝夕之故」。又如「一手一足」的表示人手的缺乏，也是虛數。「三」除釋三九所舉之例以外，尚有「三省吾身」「日高三竿」「三頭六臂」「一日三秋」。「四」字如「四海為家」「四面楚歌」「四分五裂」「狼煙四起」。「五」字如「五日一風」「五日京兆」「五花八門」。「六」字如「三對六面」「三頭六臂」，往往與「三」字相連。「七」「八」兩字，也常常連用，如「七張八嘴」「七大八小」「瞎七瞎八」。堅瓠集中記載着一個歇尾的故事：

「吳中黃生相掀脣，人呼為『小黃鼓嘴』。讀書某寺中。一日寺僧進麵，因熱傷手武地。黃作歇後語謔之：……。僧亦應聲戲曰：『七大八—，七青八—，七孔八—，七張八—』。蓋隱『小黃鼓嘴』四字，黃亦絕倒」。

足見這一類詞是很多的。「九」字除汪氏所舉之例以外，如「九世之仇」，「九秋之涼」。「十」字如「一暴十寒」「十目所視，十手所指」「十行俱下」「一目十行」。進而至於「百」，如「百官」「百姓」「百工」「百家」「百穀」等等。無非指數目之多。又如「百折不撓」「百發百中」「百戰百勝」「百舉俱勝」。又如「千」，「千金之子」「千門萬戶」「千山萬水」。又如「萬」字，如

「協和萬邦」「萬人一心」「萬死一生」等等。也是說數目之多的。

凡是形容數目之小，大抵用「一」，「九牛一毛」「拔一毛而利天下不爲也」「萬死一生」「一了百了」「五日一雨」「四海一家」「一日三秋」「一箭雙雕」。以「一」字和「九」「十」「千」「萬」「百」「五」「四」「三」「雙」來作對比，與以「一毛」和「天下」作對比一樣，完全是以多來襯其少的。如果不與其他數目作對比，則常用「半」來連用，如「一知半解」「一絲半縷」。或以兩個「一」字複用，如「一粥一飯」「一手一足」「一飲一啄」等等。但這也都是虛數。

說數目之多，通常是「三」「九」「十」「百」「千」「萬」「億」等字。汪中以爲「三」表示數目之多，「九」表示數目之極多，未必盡然。「三」字通常與「一」合稱，是比較性的多數。「一日不見，如隔三秋」。如用「三」字相複，它底意思與用「百」字差不多的，如「三戰三勝」和「百戰百勝」，並沒有什麼兩樣。「九」字也通常與「九」以下之數目作對比的，「九死一生」與「萬死一生」也差不多；因爲它們的方式均是多少作比，所以可以表示同一意念。「十日九風雨」，說有十分之九，言其數目之多，和「三年兩頭間」「兩句三年得」一樣。「百」表示多，有時與「萬」字通，如「百姓」亦稱「萬姓」，「百歲」也可作「萬歲」。「千」字常與「百」字連用，不是作對比，而是極言其多的。它們底關係，正如「百」和「十」一樣，完全是等級的關係。但是其中也有不可通用的，如「千金」與「百金」，前者常指虛數，後者常指實數。「百物」指百貨，而「萬物」指宇宙間的一切生物和無生物而言。「億」字不常見到，詩經中有

「子孫千億」底話，它底目的，也不過說它底多而已。

數目之中，只有「三」和「千」字是平聲，其他皆是仄聲，所以應平的地方，全用「三」「千」兩字。所以「三」「千」兩字用得很多，連起來作一個常用的虛數。孟嘗君食客三千，孔子弟子三千，蟠桃三千年一結果。此例甚多。試舉文章中用虛數之例，證明大都是以平仄來作調劑的，如：

萬水千山，知他故宮何處？——宋徽宗詞。

在這萬戶千門的世界裏，我能做些什麼呢？——朱自清匆匆。

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。——柳宗元江雪。

欲窮千里目，更上一層樓。——王之渙詩。

昔三世而無慚，今七葉而方落。——庾信文。

猶得攲側八九丈，縱橫數十步，榆柳兩三行，梨桃百餘樹。——庾信文。

此外虛數的運用，又視習慣而定。上述「千金」「百金」及「百物」「萬物」之不同，即屬此例。又如「萬年」「千古」本是同一說法，但習慣上有「流芳千古」「遺臭萬年」之說，因此也不能混用。因爲「芳」字平聲，所以下連「千古」；「臭」是仄聲，所以下連「萬年」。但詞意卻因此變了。又如「千里馬」「萬年青」「百世師」「十里紅」「一瓣香」已成爲專用的名詞，它所帶的虛數也不能改易了。

又有許多數目，說不出理由，而常常爲人們所喜用的，或者爲了口語之協韻而設。如：「天明四十五，逃到河南歸德府」「三十六著，走爲上策」「不管三七二十一」……。這類大概爲了口語方便，而隨意諧出上文來的。

總之虛數的用法，不外乎兩種：一是以多數少數作比較而喻數目之多或少的；二是以「三」「九」「十」「百」「千」「萬」來形容其數之多的。而後一種卻比前一種更爲多見。如蕭叔蘭菩薩蠻：「憶了千千萬，恨了千千萬；畢竟憶時多，恨時無奈何」。林嗣環底口技：「雖人有百手，手有百指，不能指其一端；人有百口，口有百舌，不能名其一處也」。皆是形容其數目之多，而不指準確的數目的。

此外尚有一種數目，類似實數，而實即虛數；即所謂「舉成數而言」的數目。如詩經本三百另五篇，而論語上則稱「詩三百」。陸游憶屈原詩：「一千五百年前事，只有灘聲似舊時」。宋代至戰國大概是一千五百年，但決不是整數，也是但舉成數而說的。此數雖實數相去並不甚遠，但也只是一個虛數。漢書武帝紀：「表章六經，罷黜百家」，而漢書藝文志載有諸子百八十九家；所以「百家」也不是實數。又如「三十六行」，又稱「三百六十行」：兩個數目，相差十倍。通俗編中說：「元人但云一百二十，增多爲三百六十，乃明人言耳」。其實也是言行業之多，數目不同，是沒有關係的。清稗類鈔中說得好：

「三十六行者，種種職業也，就其成數而言，俗爲之一一指定分配者，固也」。

所以凡是虛數，不能實指。如「穀」類通稱爲「百穀」，也是言其種類之多，並不整整地有一百種。但是後人以爲書經中有「汝后稷播時百穀」的話，便加以附會，以爲「百穀」一定有一百種。如爾雅翼所說：「古人說百穀，以爲粱者黍稷之總名，稻者溉種之總名，菽者衆豆之總名，三穀各二十種，爲六十，疏果之實，助穀各二十，凡爲百穀。予以爲穀之種類，每物不下十數，亦何假疏果而後爲百耶」！其實這種分辯，也是白費心思的。

第七章　遣詞的方法

遣詞並不是一件容易的事。賈島詩：「兩句三年得，一吟雙淚垂」。又有一位詩人說：「吟安一個字，撚斷數莖鬚」。古今文人，往往爲了一個字，費了許多的斟酌，用過許多的苦心。賈島和韓愈討論「鳥宿池邊樹，僧敲月下門」的「敲」字，究竟還是「敲」字好呢，還是「推」字好，傳爲古今美談。這也是經心鍛鍊文字的佳話。

劉勰以爲文人往往富於萬篇而窘於一字。這話很對。因爲字是句的基礎，字用得不妥當，便連累了整篇文章。杜甫詩：「新詩改罷自長吟」。袁枚詩：「一字千改始心安」。白居易詩：「舊句時時改」。隨園詩話也說：

「白香山詩以平易，間觀所存遺稿，塗改甚多，竟有終篇不留一字者」。

捫蝨新話載歐陽修「平昔爲文章，每就紙上作說，即黏掛齋壁，臥興看之，屢思屢易，至於終篇不留一字者」。所以如此，是見用字之難，非屢加改易，不能適當的緣故。

遣詞的方法可以分作「消極」和「積極」兩方面；前者但求無過，而後者重在適當。現在將這兩項分別述說於後。

1消極方面　遣詞消極方面應做到的是「明白」「準確」「平易」三個條件。

文章是代口舌的工具，目的使別人了解你底意思，因此第一個條件應該是明白。論語衞靈公篇：「子曰：辭達而已矣」！所謂「達」便是明白的意思。楊愼在譚苑醍醐中解釋道：

「夫有淺言之而不達，深言之而乃達者；詳言之而不達，略言之而乃達者；正言之而不達，旁言之而乃達者；俚言之而不達，雅言之而乃達者」。

遣詞要適合境地，以達爲主。古代文章之中，也往往有費解之辭的，如論語中的：

「攻乎異端，斯害也已」。

據錢大昕的解釋，有兩種解釋法：一、以「攻」字解作「治」，「已」作助詞；二、以「攻」作攻擊講，「已」解作「止」。便使人費解。又如同書：

「子路無宿諾」。

何晏以「宿諾」解作「豫諾」，子路不輕易答應別人做事。而朱注以爲「宿，留也」，說子路急於踐言，不留其諾。這兩說意思恰恰相反，這也是原文不明白所生的毛病。又如韓愈雜說：

「世有伯樂，然後有千里馬；千里馬常有，而伯樂不常有；故雖有名馬，祇辱於奴隸人之手，駢死於槽櫪之間，不以千里稱也」。

第一「千里馬」和第二「千里馬」代替兩個不同的意念，前一個「千里馬」說伯樂所賞識的「千

里馬」，後一個「千里馬」是指實在而並不出名的「千里馬」。如果不加分析，便覺這兩句話自相矛盾了。又如王安石的遊褒禪山記中：「其文漫滅，獨其爲文猶可識」。上一「文」字代表「文章」，下一「文」字，代表文字，也是容易令人疑惑的。又如陸務觀老學中說：

「退之行難篇云：『先生矜語其客曰：「某胥也，某商也；某生，某任之；某死，某誅之」。予謂上三『某』字胥商之名也。下二『某』字，先生自稱也。一而用之，何以別乎』？

所以在同一篇什中，用了形同而義不同的字，往往會有不明白的弊病的。又如聊齋志異張誠一篇中有「張嘗客豫，遂家焉，娶於豫，生子訥，無何卒」一段話，「無何卒」三字不明白，不看下文，不知道「卒」的是張，是訥，還是妻？這是主語含糊的緣故。

不明白的毛病，有些是因爲刻意求古的緣故。如信札一定要說「鴻雁」「雙鯉」「玉音」。說鏡子，一定要用「圓冰」「菱花」「秦臺」。又如法言中的一節話：

「或問君。曰：『明光』。問臣。曰『若禔』。敢問何謂也？曰：『君子在上，則明而光其下；在下，則順而安其上』」。

可見「若禔」即是「順安」的意思，不用「順安」而用「若禔」便不易明白。小柴桑喃喃錄：

「元末閩人林釴爲文好用奇字，然非素習，但臨文檢書換易，使人不能曉。稍久，人或問之，併釴亦自不識也。昔有以意作草書，寫畢付姪謄錄。姪不能讀，輒指字請

問。佇視良久，悲曰：何不早問？所謂熱寫冷不識，皆可笑」。

但古代文人往往犯了這種毛病。宋祁修史，往往以僻字換入文中。歐陽修乃書「宵寐匪禎，札闥洪庥」八字於門。宋祁見而問之，歐陽修說，這是你修唐書的法子，「宵寐匪禎」即「夜夢不祥」，「札闥洪庥」即是「書門大吉」。這也是和上例相似的故事。又如郎瑛七修類稿所載：

「虞子匡一日遞一詩示余曰：『請商之，何如』？余三誦而不知何道。虞曰：『吾效時人換字之法，戲改岳武穆送張紫崖北伐詩也』。其詩曰：『誓律飆雷迅，神威震坎隅。遐征逾趙地，力戰越秦墟。驥蹂匈奴頂，戈殲達靼軀。旋師謝彤闕，再造故皇都』。岳云：『號令風霆迅，天聲動北陬。長驅渡河洛，直搗向燕幽。馬蹀閼氏血，旗梟可汗頭。歸來報明主，恢復舊神州』。不過逐字換之，遂撫掌大笑」。

我們遣詞，必須做到「明白」這一點。只須「文從字順」，不必刻意求古；所用字而更須求其人人能曉；別人不懂你底文章，你底文章便失去了文章的效力了。

所謂「準確」即是妥當的意思。即使文句可以明白，但所說的不準確，也使人感到頭痛。古人文章中常有此病。如禮記中的：

「大夫不得造車馬」。

「猩猩能言，不離禽獸」。

「車」可以說「造」，但是「馬」怎樣可以說「造」呢？「猩猩」是獸，但不是「禽」，何以下面可以用禽獸？這是很顯明的錯誤。陳騤文則稱它們作「病辭」。又如論語中的：

「沽酒，市脯不食」。

「酒」字下面用「食」字也不準確。應該作「沽酒不飲，市脯不食」，纔對。又如易經中的：

「潤之以風雨」。

「潤」字和「風」字也不甚妥當。又如滹南遺老集中說史記屈原傳中的

每一令出，平伐其功曰：「以為非我莫能為也」，

「以為」和「曰」字重出。又評韓愈送溫處士赴河陽軍序中的：

「『伯樂一過冀北之野，而馬羣遂空。夫冀北馬多天下，伯樂雖善知馬，安能空其羣耶？解之者曰：吾所謂空，非無馬也，無良馬也』。此一『吾』字生事。夫言羣空及解之者自是兩人，而云吾所謂，是言之者自解也」。

這兩說都是用詞不準確的例子。同書又說：

「退之盤谷序云：『友人李愿居之』。稱友人則便知為己之友，其後但當云『予聞而壯之』，何必用『昌黎韓愈』字？柳子厚凌準墓誌初稱『孤某以其先人善予以誌為請』。而終云：『河東柳宗元哭以為誌』。山谷劉明仲墨竹賦，初稱『故以歸我』，而斷以『黃庭堅曰』，其病亦同。蓋『予』『我』者自述，而姓名則從旁言之耳。劉伶酒德

頌，始稱『大人先生』，而後稱『吾』。東坡黠鼠賦，始稱『蘇子』而後稱『予』。……皆是類也」。

這議論非常允當，可以爲法。歐陽修眞州東園記有「水，吾乞以畫舫之舟」一語，邵博聞見後錄以爲「畫舫之舟」有語病。王羲之之蘭亭集序中有「雖無絲竹管絃之盛」一語，周煇清波雜誌中說：

「蘭亭序『絲竹管絃』或病其說，而歐陽公記眞州東園『乞以畫舫之舟』，南豐曾子固亦以爲疑」。

因爲「舫」字和「舟」字重複，「絲竹」和「管絃」重複。這些都是疊牀架屋的病。

魏際瑞伯子論文中曾批評到文中用詞不準確之病道：

「人以文字就質於人，稱曰『正之』；忽念，『政』者『正』也，改稱曰『政』；又念『正』者必須刪削，乃曰『削政』；又念斧斤所以削也，轉曰『斧政』；又念善爭斤者，莫如郢人，易曰『郢政』；且或單稱『郢』。而最奇者，以爲孔子筆削春秋，而春秋絕筆於獲麟，遂曰『麟郢』。愈文而愈不通，令人絕倒」。

又如「青州從事」代替美酒，「平原督郵」代替劣酒。古人以爲美酒及於臍，劣酒及於膈。「臍」「齊」音近，「膈」「鬲」音似，「齊」「鬲」又爲地名，即「青州」與「平原」。所以轉稱「青州從事」與「平原督郵」了，這也是費解的。這些都叫做不準確。

顏氏家訓文章篇引沈約底話道：

「凡爲文章，當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易讀誦，三也」。

這便是主張用詞要平易的話。平易也不是一件容易做到的事。詩中致力於平易兩字，莫如唐代的白居易。冷齋夜話載：

「白樂天每作詩，令一老嫗解之。問曰：『解否』？嫗曰『解』，則錄之；『不解』，又復易之」。

這種使文藝大衆化的精神是非常值得我們佩服的。但宋代如歐陽修也曾反對他過；他底六一詩話中有一則道：

「仁宗朝，有數達官常慕白樂天體，故其語多得於容易。嘗有聯云：『有祿肥妻子，無恩及吏民』。有戲之者云：『昨日通衢遇一輜軿車，載極重，而羸牛甚苦，豈非足下『肥妻子』乎』？聞者以爲笑」。

這種責備也是吹毛求疵的；語得於容易，也並非是病；況且隨園詩話所載，白詩塗改甚多，有終篇不留一字；則以「得語容易」之罪加於白居易之身，也未免武斷。明代袁宗道很愛白居易蘇軾底詩文，因此也主張我寫我口。其弟中道與丘長孺書中說：

「大抵物眞則貴，眞則我面不同於君面，而況古人耶」？

刻意求雅，故意使文章晦澀，並非是作文的好方法。顏之推家訓說：「博士買驢，書

芬千紙，未有驢字」。這話眞足以罵倒那一般「好古之徒」了。凡是平易之文，容易流露性靈。袁枚以爲：「凡詩之傳者，都是性靈，非關堆垛」。又說：「有讀破萬卷不得關與者，有婦人女子村氓淺學偶有一二句，雖李杜復生，必爲低首者」。都是求平易的話。蘇軾詩：

「醉尋牛矢覓歸路，家在牛欄西復西」。

「牛矢」是口頭常語，但文人不敢用入詩中；此詩中的「牛欄」「牛矢」何嘗因此而損害詩意？又如潘鴻班詩：

「欲問北來辛苦事，馬通燃火夜縫靴」。

「馬通」即是「馬糞」，以「馬糞」入詩，道學家見了一定怫然變色，但是卻仍不失爲好詩？所以明代邱濬論作詩道：

「摘語操辭不用奇，風行水上繭抽絲，尋常景物口頭語，便是詩家絕妙辭」。

這見解是很對的。但是一般古人卻不肯如此。聞見後錄記載着一個故事：

「劉夢得作九日詩，欲用『餻』字，以六經中無之，輟不復爲。宋子京以爲不然，故子京食餻有詩云：『颸館輕霜拂曙袍，糗餈花飲鬥分曹。劉郎不敢題『糕』字，虛負詩中一代豪』」。

劉禹錫可算是一個不惜得「平易」的詩人了。使文章大衆化，這詞更應平易。有許多人用土語加在文章裏，或寫出當時說話的情形，可使文章逼眞。如尙書顧命有「奠麗陳教則

肆肆不違，用克達殷集大命」。江聲疏云：

「肆，習也。重言之者，病甚，氣喘而語吃也」。

又如魯迅鴨的喜劇：

「蝌蚪成群的在水裏面游泳，愛羅先珂君也常常踱來訪他們。有時候，在旁的孩子告訴他說：『愛羅希珂先生，他們生了腳了』。他便高興的微笑道：『哦』」！

孩子們將「先」字叫成「希」字，讀者如親自耳聞一樣。又如適夷在戰地的一日中述一個粵省士兵底話：

「我們打江西的時候，打進一個地方，一個老百姓也不見，要喫的嘸喫，要住的嘸住。牆頭上寫了許多大字：窮人嘸打窮人。老百姓見了我們比[illegible]還怕」。

「嘸」字也是如此。侯鯖錄以為李後主詞「酒惡時拈花蕊嗅」，是金陵人的土語，「酒惡」即是「酒醉」的意思。文則：

「詩文之待訓而明者，亦本風土所宜；且『王室為燬』，使齊人讀之，則『燬』為常語；『六日不詹』，使楚人讀之，則『詹』為常語」。

但是文章有時地的關係，但求合於這兩個條件，力求平易。試看史記五帝本紀常以今語譯述古語以求其平易的：

「若稽古帝堯……克明俊德，以親九族；九族既睦，平章百姓；百姓昭明，協和萬

邦。……允釐百工，庶績咸熙。帝曰：『疇咨若時登庸』？放齊曰：『胤子朱啓明』。帝曰：『吁！嚚訟，可乎』」？（書經堯典原文）

「帝堯者：．能明馴德，以親九族；九族旣睦，便章百姓；百姓昭明，合和萬國；……信務百官，衆功皆興。堯曰：『誰可順此事』？放齊曰：『嗣子丹朱開明』。堯曰：『吁！頑凶，不用』」。（史記譯文）

這樣一來便較原文平易得多了。訓詁之中，有一類以今語釋古語的。如爾雅中的「初、哉、首、基、肇、祖、元、胎、俶、落、權輿，始也」。這是以今語釋古語「初、哉……」等等的。又如孟子引了一句書經「洚水警予」，他接着解釋「洚水者，洪水也」。又引了一句詩經「無然泄泄」，又解釋道「泄泄，猶沓沓也」。因爲今古方言不同，用古語嫌它不平易，就用今語來解釋古語了。這也是求平易的例子。左傳：

「楚人謂乳，穀；謂虎，於菟」。

「穀」「於菟」，是楚國人底方言。左傳上以爲它太不平易，便再以普通的言語加以解釋。這也是訓詁中的一種。足見文章的目的，在求平易，不以艱深爲貴，尤不以古爲尙。袁小修說：

「蓋詩文至近代而卑極矣，文則必欲準於秦漢，詩則必欲準於盛唐，剿襲模擬，影

鄰步趨，見人有一語不相肖者，則共指為野狐外道。曾不知準秦漢矣，秦漢人曷嘗字字學六經歟？準盛唐矣，盛唐人曷嘗字字學漢魏歟？秦漢而學六經，豈復有秦漢之文？盛唐而學漢魏，豈復有盛唐之詩？唯夫代有升降，而各不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴，原不可以優劣論也」。

清季金和又提倡作詩須自作新詞之說，他以為「萬卷讀破後，一一勘同異，更從古人前，混沌闢新意」。又說：

「所作不能純乎純，要之語語皆天真，時人不能為，乃謂非古人」。

黃遵憲人境廬詩草也有「我寫我口」的主張，以為作詩不可強附古人：「我手寫我口，古豈能拘牽？即今流俗語，我若登簡編，五千年後人，驚為古斑斕」！又道：

「各人有面目，正不必與古人相同，吾欲以古文家抑揚變化之法則作古詩，取騷選樂府歌行之神理入近體詩，其取材以羣經三史諸子百家及許鄭諸注為詞賦家不常用者，其述事以官書會典方言俗諺及古人未有之物，未闢之境，舉吾耳目所親歷者，皆筆而書之，而不失為以我之手寫我之口」。

這種議論，確有特到的地方，足為我們之法式。他們之所以是今非古，其目的，也不外乎求文章的平易而已。

二、積極的方法　消極的做到了，詞的應用已無錯誤，再進而討論積極的造詞之法。

文章做到了明白準確平易的地步，未必一定是好文章，還得考慮如何纔可以使它美妙。積極的方法，一是「適合」，二是「生動」。這兩者是必須做到的。

遣詞如何方纔可稱適合？同一意念，有許多詞兒可以應用，應該用那一個最對呢？史記「恐卒然不可爲諱」，戰國策「願未及填溝壑而託之」，又「一旦山陵崩」，歸有光先妣事略「又期而生子女，殤一人，期而不育者一人」，又「孺人卒」。其中「不可爲諱」「填溝壑」「山陵崩」「殤」「不育」「卒」同是「死」的意思，爲什麼用法不一律？這是無疑地爲了求適合的緣故。如果將上文倒置互換一下，便不成話。禮：「生，曰父曰母；死，曰考曰妣」。足見稱「父母」與「考妣」又是不相同的。當求其最妥當的一詞，便是使遣詞適合的方法。弗羅貝爾(Gustav Flaubert)教他底學生莫伯三(Guy de Maupassant)說：

「我們所要表出的什麼，這裏祇有唯一的字可以表示它；說明它底動作的，祇有唯一的動詞；限制它底性質，祇有唯一的形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞動詞及形容詞，直到發現爲止。就是發現了近於這字　字，還是不能滿足的。這事更不能以爲困難便馬虎了事」。

這眞是至理名言。我們不能因爲困難而不去下這　部分抉擇的工夫的。古代文人，也曾爲了這件工作而費去許多的心血。明謝卓凡說：「偶見昔吟詩，虛心一檢視；讀未及篇終，愧怖幾無地。蕪荒略能刊，深奧殊未至。不知當何心？何以亦得意？固有心所會，至

今不可易。此帮性癡來，百中無一二」。足見覓取最適當的詞兒之不易了。容齋五筆中記載着一個故事：

「范文正公守桐廬，始於釣臺建嚴先生祠堂，自爲記。其歌詞云：『雲山蒼蒼，江水泱泱，先生之德，山高水長』。既成，以示南豐李泰伯。泰伯讀之，三歎味不已，起而言曰：『公之文一出，必將名世，某妄意輒易一字，以成盛美』。公瞿然握手扣之。答曰：『雲山江水之語，於義甚大，於詞甚溥，而『德』字承之，乃似趢趚，擬作『風』字如何』？公凝坐頷首，殆欲下拜」。

又唐詩記事云：

「貞白，唐末大播詩名，御溝爲卷首。云：『一派御溝水，綠槐相蔭清。此波涵帝澤，無處濯塵纓。鳥道來雖險，龍池到自平。朝宗心本切，願向急流傾』。自謂冠絕無瑕，呈贈貫休。休曰：『甚好，只是剩一字』。貞白揚袂而去。休曰：『此公思敏』。書一字於掌中。逡巡，貞白返，忻然曰：『已得一字』。云：『此中涵帝澤』。休將掌中字示之，正同」。

其實，第一例用「德」字，第二例用「波」字，也未嘗不通。但是最妥當的是「風」字和「中」字。足見文章已通順之後，還得力求其積極的功效。唐音遺響中載任翻在台州東壁上題詩道：「前峯月照一江水，僧在翠微開竹房」。既去，行十多里，忽然想到「一」字不如改

作「半」字，立刻又回來；但壁上已有人將「一」字改作「半」字了；因嘆台州有人。又如宋代楊簡替真宗寫信給契丹，有「鄰壤交歡」一句，真宗以為「壤」字給人們底印象不很好，所以改作「鄰境」。照字實說來，「半江」和「一江」是事實問題，不能改移。而「境」與「壤」同義，不改也無妨。但是「半江」卻較「一江」為具體，「境」字比較可以使讀者愜意些」。因此所改的兩字，便比較原來的字為適合了。

浦起龍注史通中有這樣底話：「字該義不同，有在昔為是，而在後因之則非者」。這話很對。文章與時代有關係，和地域也有關係，沿用成文，反而會變成不適合的。如史通因習篇所說：

「史記陳涉世家稱其子孫至今血食；漢書復有涉傳，乃具載遷文。案遷之言今，實孝武之世也；固之言今，當孝明之世也。事出百年，語同一理。即如是，豈陳氏之苗裔，祚流東京者乎？斯必不然。漢書又云：『嚴君平既卒，蜀人至今稱之』。皇甫謐全錄斯語，載於高士傳。夫孟堅大安，年代懸隔，『至今』之說，豈可同云；夫班之習馬，其非既如彼；謐之承固，其失又如此，迷而不悟，奚其甚乎」？

清林紓翻譯西洋小說，說一人大怒的姿態，是「拂袖而去」。胡適笑他：這人穿的是否是劍橋大學底長袖制服。足見時代地域之不同，不能因襲成文。所以有許多詞語在古代是適用的，而在現在卻不適用；在某一地域是適宜的，而在另一個地域卻成為疵累。我們運

詞應該先下觀察和研究的工夫，自能左右逢源，處處適合了。

第二個條件是「生動」。適合之外，更求其用字能傳出整句底性情。晉書中顧愷之畫人像，數年不點睛。說：「傳神寫照，正在阿堵中」。我們選詞也有這一種情形。晁无咎評歐陽修底詞「綠楊樓外出秋千」，只一「出」字自是後人不到處。石林詩話也稱王安石編百家詩選「暝色赴春愁」一句中的「赴」字，宋次道本改作「起」字，王安石又改作「赴」字，說，「若是『起』字，人誰不能到」。上兩例中「出」「赴」兩詞，的確是不平凡的用法，較之原來兩詞也生動得多了。又如容齋筆記所載：

「王荊公絕句云：『京口瓜洲一水間，鍾山祇隔數重山；春風又綠江南岸，明月何時照我還』？吳中士人家藏其草。初云『又到江南岸』，圈去『到』字，注曰『不好』，改為『過』字，復圈去『過』字而改為『入』，旋改為『滿』，凡如是十餘字，始定為『綠』」。

這幾個字中，比較起來，是「綠」字最有趣了。因為其他皆是「動詞」，而「綠」字是由形容詞轉成動詞的，比其他更具體而生動。同書又載：

「黃魯直詩：『歸燕略無三日事，高蟬正用一枝鳴』。『用』初曰『抱』，又改曰『占』，曰『在』曰『帶』曰『要』，至『用』字始定。予聞於錢伸仲大夫如此，今豫章所刻乃作『殘蟬猶占一枝鳴』」。

這一例，我底意見，比較以「猶用」爲適當。但其卻談不上生動。

從上文幾例看來，我們知道使文句生動的方法，一種是詞類的活用。如韓愈原道中的：「人其人火其廬」。孫覿上梁表中的：「老蟾窺月，上千岩紫翠之間；一鳥呼風，嘯萬木丹青之表」。又如朱熹改張栻詩：「臥聽急雨打芭蕉」爲「臥聞急雨到芭蕉」，……其中「人」「火」「上」「嘯」「到」等等都是活用詞類的。另一種是助字的運用。使文句活潑，助詞往往是一個重要的關鍵。例如孟子中連用三個「也」字，而說話的神氣全出：「無傷也，是乃仁術也，見牛未見羊也」。又如桓溫見昔時所種之樹，皆已大長，嘆息着說：

「樹猶如此，人何以堪」！

也活寫出當時胸中的感傷。另一種方法是將人類的情感，加之於事物的身上，文句便更見生動。或者甲事物的性狀形容詞加在乙事物上，也可以發生同樣的效力。詞和詩中這種例子很多。如「醉鞍」「離襟」「怒髮」「萬里客」「歸夢」……完全以適用於人類之詞加在物上的；又如「桃臉」「櫻唇」「貝齒」……是以物來形容人的。詩人玉屑中載楊萬里底話道：

「白樂天女道士詩云：『姑山半峯雪，瑤水一枝蓮』。此以花比美婦人也。東坡海棠詩云：『朱唇得酒暈生臉，翠袖卷紗紅映肉』。此以美婦人比花也」。

但用詞卻不如此，通常用一個詞兒來說明的。李義山詩：「春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾」。王之渙底「羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關」。杜甫底「顛狂柳絮隨風

舞，輕薄桃花逐水流」。溫庭筠底「梧桐樹，三更雨，不道離情正苦；一葉葉，一聲聲，空階滴到明」。無名氏底「平陵漠漠烟如織，寒山一帶傷心碧」。……都是以物比人的例子。又如趙令畤底「重門不鎖相思夢，隨意遶天涯」。「鎖」字本來是應該加在「門」字上的動詞；現在卻加到「夢」字上去。又如辛棄疾底「敲碎離愁，紗窗外風搖翠竹」。「離愁」本來無所用其「敲碎」，完全是由於下文「風搖翠竹」而來的。此外如張先底「午睡醒來愁未醒」，愁無所謂「醒」，是跟了上文「午睡」而來的。但此種用法，必須甲乙兩物共同出現，方可應用。凡此種種，都是使讀者印象深刻化的方法。印象深刻了，文句自然生動起來。

但是往往有許多文人，求活用求生動，一變而爲怪特了。這也是矯枉過正的病。因爲求活用也得有個一定的限度；求生動也有相當的標準。太離事實，便犯了不明白的病。王若虛底滹南遺老集中評黃庭堅詩「靑州從事斬關來」與「殘暑已促裝」的「斬關」「促裝」等詞，令人駭愕。歷代詩話考索：

「李太白云：『白髮三千丈，緣愁似箇長』。王介甫襲之云：『纏成白髮三千丈』，大謬。盧司詩云：『草石自惜親』。黃山谷沿之云：『小山作朋友，香草當姬妾』。讀之令人絕倒」。

又如世說新語所載：

「孫子荊年少時，欲隱，語王武子當『枕石漱流』，誤云『漱石枕流』。王曰：

『流可枕，石可漱乎』？孫曰：『所以枕流，欲洗其耳；所以漱石，欲礪其齒』」。雖則勉強說通了，但「枕流漱石」的話，終是險怪一路。又如江淹別賦中的：「孤臣危涕，孽子墜心」。「危」「墜」兩字應該易置。如江氏之文，也犯了求異太過的病了。又如左傳中的：

「諺所謂室於怒，而市於色」。

太平御覽校正作：「諺所謂怒於室，而色於市」。也是因為原文所用之詞，似太求異，而涉險怪；所以改為常用的句式。

上述「積極」「消極」兩端，均是遣詞上必須加以注意的事項。但是要做到這幾點，必先下研究詞語的工夫。其基本工作，卽是「辨音」「審形」「釋義」。這三者之重要，前面已經專章分述過了。現在再就遣詞的方面綜述一下。

不審字形，無論作文以及研讀古書均成問題。記得有一個故事：一個考生，胸無點墨，臨場託人代鎗，原文用行書寫，中有一句是「昔賢云」三字，而考生抄錄時誤作「廿一日上天去」。於是主考批道：「該生旣上天有日，本學實不敢挽留」。這豈非笑話？又如孟子中有「必有事焉而勿正，心勿忘，勿助長也」。焦循以為應作「必有事焉而勿忘，勿忘，勿助長也」。「正」「心」兩字誤刻，應該合成「忘」字。又如戰國策有「觸詟願見太后」。注者謂戰國時只有觸龍，此句應讀作「觸龍言願見太后」。凡此種種應以審形入

手。

辨音，也是一件重要的事。古人雖有同音假借之例，但現代作文應當分清楚。雖則有許多是可以允許通用的，但也只不過是笑謔上偶然用之。如俞弁山樵暇語中所記的酒令：

「張良項羽爭一傘，良曰涼傘，羽曰雨傘」。「許由鼂錯爭一瓢；由曰，油葫蘆，錯曰，醋葫蘆」。

又如曾臣石華錄所載「石曼卿嘗外出，失足墜馬，他徐徐地說道：『賴我是石學士，若瓦學士，則跌碎矣』」，皆同此例。但是普通文字音同者，未必通用。如「必需」與「必須」，上一詞常作形容詞或動詞、名詞，下面的受詞一定是實體詞；下一詞是作助詞用的，有時也可以作副詞。世說新語：

「梁國楊氏子，九歲，甚聰慧。孔君平詣其父。父不在，乃呼兒出爲設果，果有楊梅。孔指以示兒曰：『此是君家果』。兒應聲曰：『未聞孔雀是夫子家禽』」。

這例子是將「楊梅」之楊，當作「楊」姓之楊。「孔雀」之孔，當作「孔」姓之孔。清褚人穫堅瓠集中也有同樣的故事。有人送枇杷一籃給沈石田，將「枇杷」兩字，錯寫成「琵琶」。石田寫一封回信給他說：

「承惠『琵琶』，開匳視之，聽之無聲，食之有味。乃知司馬揮淚於江干，明妃寫怨於塞上，皆爲一啖之需耳。嗣後覓之，當於楊柳曉風，梧桐夜雨之際也」。

完全是借題發揮的。只因原函以「琵琶」「枇杷」同音而誤用，以致弄出這個笑話來。

辨義的工夫很難，範圍也最廣闊。不同義的字，固應分辨；卽同義而相近的詞語，更應抉擇得宜，明白它們底分別。文言文和語體文的分別，其一也在於此。文言文往往混用同義字，而不加說明，如同一「道」字，可以解「道德」「道理」「道說」「道路」……而在語體文中便不宜單用「道」字，應寫明「道德」「道理」「道路」……方纔明白。又如「竭力」一詞，文言中往往但用「力」字，而語體文中便須用「竭力」。又如「危」「險」兩字本屬同義字，但險指「險要」「險惡」，而「危」則指形勢之危險而言。「天險」固然不能作「天危」，「乘人之危」也不能作「乘人之險」的。文言中，老友稱「故」人，而舊屋則說「老」屋，舊苑稱爲「舊」苑。又如文言中用「爾」「子」作「你」的代稱，「爾」又可以作「如此」，但語體文中卻不如此。同指時間，有「頃刻」「不久」「俄而」「一刹那」「一霎」「轉瞬」「彈指」「頃之」「須臾」「說時遲，那時快」……等等，應用時，也應分別了解它們底來源而加以考慮的。

第八章　句底構成式

上幾章已說明了造詞方面的工作，我們再來研究造句的工作。這一章，先就文法方面來說明句子底構造方式。

句子有兩種重要的部分。一是「主語」，是這句子中的主體；或者是人，或者是事物，所以主語以實詞爲最多。一是「述語」；述語是另一種詞類，用以述說這主語的；其中不可缺少的，是動詞。例如：

「子悅」。

「薄薄的靑霧浮起在荷塘裏」。

上面第一個例，「子」是主語。「悅」是述語。第二個例子雖然較長，但是簡單說來，「薄薄的」和「靑」字用以形容「霧」字的，「在荷塘裏」是指出「浮起」的所在地的；所以這一句主語是「霧」，述語是「浮起」；單是「霧浮起」也足以表示一整個的意念了。所以無論句子怎樣繁複，總可以分成這兩大部分的。述語或者單是一個動詞，如第一例；或者用了許多詞兒來述說的，第二例便是其中的一種。

因此述語之中，又可以有許多部分。如果述語中只是一個自動詞，那末單是一個動詞便可以作述語，如第一例。但也可以連繫着許多詞語，這些是用來說明這動詞的；如第二例的「在荷塘裏」便是連繫着的詞語。如

「花開」，

已成立爲一句。如果再加上許多連繫的部分，意思雖較明白，然而文法上的構造依舊一樣。

「樹立在牆腳的，經過霜雪底摧殘而仍能獨立的冬花，居然又在這凜冽的北風中開放了」。

「樹立在牆腳的」說明「花」的所在；「經過霜雪底摧殘而仍能獨立的」說明「花」的性質；「居然又在凜冽的北風中」說明「開」的時候。所以句子雖長，文法上的構造都是一樣；不過多了些連屬部分而已。

假使述語中的動詞是他動詞，那末單是一個動詞不足以述說主語，必定要加個「受詞」。例如：

「蔡姬習水」。

「老榆護定它青青的葉子」。

「習」與「護」都是他動詞。如果上例沒有「水」和「它青青的葉子」，兩句意義都不完全，必須

有「水」與「葉子」來補足，因此「水」是受到「習」的動作的「受詞」，「葉子」是受到「護定」的動作的「受詞」了。這一種較爲複雜，但方式大致相同，不過多了一種主要成分——受詞能了。又如：

「東倒西傾的大理菊，還掙扎着在荒草裏開出花來」。

這句話中，「東倒西傾」是形容「大理菊」的，「還掙扎着在荒草裏」表明動詞「開」字的地點和姿態的，「來」字是助詞，「花」字是受詞。因爲「開」字可以作自動詞也可以作他動詞，此處是作他動詞用的，所以需要一個「受詞」。這句話比較複雜，但仔細分析，也只是「大理菊開花」一個意思而已。這三個詞語，再也不能減少其中任何一個。

如果述語中所用的「關係動詞」也需要一個類似受詞的詞語，這詞語和主語有相似或相同的地方，這詞語叫做「補足語」，是補述述語不足的。例如：

「乾爲天」。

「團團的綠葉好像一堆碧玉」。

第一例「乾」是易經卦名，這句的意思是「乾」即是「天」，如果沒有「天」字意義便不完全。第二例「綠葉好像碧玉」，沒有「碧玉」一詞，也不明白。但是卻和「蔡姬習水」一例不同。「乾」和「天」有相等的關係，而「蔡姬」與「水」卻不然。這是因爲動詞「爲」「好像」的性質，和上述「悅」「浮」「開」「護定」「習」等不同，這叫做「關係動詞」，是說明兩者之間

的關係的。因此如「天」「碧玉」等詞叫做「補足語」。同樣，這一形式，與句子的長短無關。例如：

「他受了秋風的薰陶的枯草，現在已變成一菲觸目的新綠了」。

其中「他受了秋風的薰陶的」形容「草」，「枯」也是「草」的「形容詞」，「現在」是時間副詞，「一菲觸目的」形容「新綠」。這一例也是用補足語的例子。

上述三種的末一類動詞又可分成兩種：如「爲」「是」「乃」「即」等，叫做「關係動詞」；而「變成」「現出」「好像」等等又可稱作「不完全的自動詞」。

所以總括起來，可以分列成下面三條：

(甲)實體詞加自動詞；

(乙)實體詞加他動詞加受詞；

(丙)實體詞加關係動詞(或不完全自動詞)加補足語。

此外，述語尚有種種變化，也有帶受詞再帶補足語的。補足語在關係動詞或自動詞之下，常常是實體詞，或形容詞，但在他動詞之下或用動詞。例如：

工人請我講演。(「我」受詞，「講演」補足語。)

彼稱余爲兄。(「余」受詞，「兄」補足語。)

我愛他忠實。(「他」受詞，「忠實」補足語。)

前一例「講演」實在是動詞，補足受詞的動作，而也和「請」字發生關係的。第二例「兄」實在是名詞，第三例「忠貞」實在是形容詞，均用以補足受詞，但也和動詞發生關係的。——這三例其實是上面三種的複合。

再就連屬的成分而言：或者用形容詞，大抵加於主語、受詞或實體詞變成的補足語，或用名詞轉性作形容詞的，或用副詞，大抵加於述語動詞形容詞作的補足語上。或用名詞作副詞用的。附加部分像是枝葉，主語述語受詞補足語是樹幹，往往連屬在一起的。

但是我們應該注意，所謂主語、述語、受詞、補足語，並非規定那一種是名詞那一種是動詞……的，更非規定主語述語一定是那幾個字。這不過就句法構造的地位而言。例如名詞，在一句中便有許多不同的用法：

杯盤狼藉。（「杯」字作主語，稱做「主位」。）

杯！汝來前！（又，但是另成語，稱做「呼位」。）

觴即杯也。（用作補足語，稱做「受位」。）

東方巴黎，上海，已在風雨飄搖之中。（「上海」與東方巴黎同，稱做「同位」。）

上海底風光，是値得留戀的。（「風光」屬於「上海」，稱做「領位」。）

有些人以爲巴黎即是上海。（是「補位」。）

他今天到上海。（似「受詞」，但「到」是自動詞，稱做「副位」。）

他兒叫上海。(作「受詞」用，稱做「賓位」。)

李君在上海讀書。(「上海」是在介詞「在」下面的，稱做介詞的副位。)

因爲地位的不同，同是一詞，在句中也有了變化，足見稱某詞一定作什麽用，這話是不對的。又如賓位之中，又有所謂「雙賓位」。如

我送他一本書，

便有兩個賓位了。一是「正賓位」，如「他」；一是「次賓位」，如「書」。所以除了上述三式之外，倘有：

(丁)實體詞加他動詞加(受詞)實體詞加實體詞。

以上是最簡單的「單句」的構造方式。

但是，「單句」之中往往含有複句成分的；這成分也是句中的主幹，而不是連繫的附屬品，如：

「魚與熊掌，皆我所欲也」，

便有兩個主語。又如尹文子中的「白黑、商徵、膻焦、甘苦，彼之名也」，「愛憎、韻舍、好惡、嗜逆，我之分也」。也是如此。又如：

「近世學者，不歸於揚，則入於墨」，

便有了兩個述語。上例是雙頭一尾的，這例是一頭雙尾的。這兩例中的一例，都可以叫做單句，不過複雜一點罷了。所以式樣雖有些不同，而用法是一樣的。因此較複雜的單句，在古今文句中，往往容易找到。

和單句對稱的名詞，叫做複句。有兩種：一種，「包孕複句」；一種，「對立複句」。例如：

「王之不王，是折枝之類也」。

「易卜生的好處只在他肯說老實話」。

初看來似乎是單句。但是這兩句中，又包孕着獨立的一小句：「王之不王」，「他肯說老實話」。這兩小句，又各自獨立的。這一例叫它作「包孕複句」。又如：

「則雖年光倒流，兒時可再，而亦無與爲證印者矣」。

「雖然天在下雨，但是我也要出去」。

上例明明是兩句以上的句子，用連詞連繫起來的；但是卻表示整個的意念。這一類，我們叫他做「對立複句」。

此兩種之中，有一個不同點：便是對立句的各部分全是主幹，而包孕句中包含着的小句子卻只能是枝葉。這些句子，我們叫它作「子句」。

子句的用處很大，但是它底功用卻和一個詞語一樣，就是說，雖則可以獨立，而就整

句看來卻是一種附屬品——當作名詞、形容詞、副詞之用，或者做主語述語之用。例如：

「王之，王」一句作名詞，作主語。「他肯說老實話」一句作名詞，作賓語。又如：

「亞父東向坐——亞父者，范增也」。

「亞父者，范增也」一句作形容詞用，形容主語「亞父」的。

「我住了一家客店，房子也很整潔」。

「房子也很整潔」一句也是作形容詞，形容受詞「客店」的。

「一輛汽車風馳電掣地過去了」。

「風馳電掣」一作副詞用，形容「過」字。

這種子句是用在包孕複句中的對立複句中，有時也混合着包孕複句，所以也有子句。

這些名稱，我們應就整個形式來分辨，不要指定它底一部分來說。

如果再將「對立複句」來加以分釋，又可以分作兩種。一種是兩句形式完全相同的，一種是兩句之中，一句爲主，一句爲從的。將下面兩例仔細分辨就可以明白了。

白天少人走，夜晚更加寂寞。（結構相似，有一「更」字作連繫的）——「平列複句」。）

萬鍾不辨禮義而受之，則萬鍾於我何加焉？（上句作陪，意思較輕，而重在下句，上句從，下句主，結構也不同。——主從複句。）

主從複句，從句常常在後面，但普通用法，連詞的有無都不一定。而且往往將下句的

主語加以省略。如李煜的虞美人：

「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」。

下句本應作「我底愁是像……」，而上句的上面又省卻了「假使你」幾個字和中間「那末」等連詞。

這句是複句的構造方式。

但就普通的文章看來，往往有許多本是對立複句，而其中一句又像單句一樣，包孕了無數的子句的。如：

「汝奈何縱民稼穡以供稅賦，何不飢汝縣民而空此地，以備吾天子之馳騁」？

此三句代表一個意念，是主從複句，上一句為主，下兩句是從。而下兩句又自成一主從複句，上主，下從。而第一句中的「縱民稼穡」又是「子句」。

綜合上面的話，單句複句的構造式又可以作簡單的表示：

(甲)單句

(一)純粹單句——分作三種。見前。

(二)複雜單句。

1 主語
主語（或兩個以上）＞述語。

2主語〈述語／述語（或兩個以上）。

（乙）複句

（一）包孕複句——有「子句」。

（二）對立複句——有兩句或兩句以上的句子。

1平列複句——兩句結構相似。

2主從複句——兩句結構不相似，而意義上有輕重之不同。

（丙）合句

主從綜合句——裏面也有平列複句或另一主從複句；其中一句或者是包孕複句而又有一個或一個以上的子句。

（丙）項是句中最複雜的一種，其中的變化甚多，但也不出於上面幾項。我們往往因爲文句的附帶部分太多而辨別不出應屬於那一種。不過明白了句子的意義，懂了上面的方法，也可以一切辨解的。同時我們造句知道這種原則，不無幫助。不過也不能執一而論，中國文字的句式也有許多的變化的。

第九章　句子底變化

上一章說的是句子在文法上的構成方式，但是如果一字不易地依式填詞，也未必一定是好句子。正和詞類與詞性的活用一樣，是兩件並行不背的事。至於句子，同一意念，有許多不同的表述的方法。如唐宋八家叢話中所載：

「歐陽公在翰林日，與同院出遊，有奔馬斃犬於道。公曰：『試書其事』。同院曰：『有犬臥通衢，逸馬蹄而死之』。公曰：『使子修史，萬卷未已也』。曰：『內翰以爲何如』？曰：『逸馬殺犬於道』」。

而沈括夢溪筆談所載：

「往歲文人多尙對偶爲文，穆修張景輩始爲平文，當時謂之古文。穆張嘗同造朝，待旦於東華門外，方論文次，適見有奔馬踐死一犬，二人各記其事，以較工拙。穆修曰：『馬逸，有犬遇蹄而斃』。張景曰：『有犬死奔馬之下』」。

沈括又自做了一句「適有奔馬踐死一犬」。合起來，同一意念，有六種不同的句法。按之文法，又各不犯律令，因各人之觀點不同，便各有各的說法。所以也沒有優劣可分。

歐陽修以同院的句子太繁，其實也有繁的好處。我們看了上面這故事，可以知道句子的結構並不是一成不變的。

古人論文句，總是以簡者爲優，以繁者爲劣。漢書張蒼傳中有一句「蒼免相後，年老，口中無齒，食乳」。劉知幾史通中評道：「蓋於此句之內，去『年』及『口中』可矣；夫此五字成文，而三字妄加，此爲煩字也」。此後幾全以劉說爲定論。但魏際瑞卻說：「簡則簡矣，而非公羊史遷之文，又於神情特不生動」。這見解很不錯。文句當能儘摯地表達意念，不能力求其簡，也不必過於求繁。文心雕龍鎔裁篇說：

「善刪者，字去而意留，字刪而意闕，則缺乏而非覈」。

這見解也很有理。所以同一事實的記載，可以繁簡各異，說理之文也是如此。如

「爾惟風，下民惟草」。（書經）

「君子之德，風；小人之德，草；草上之風，必偃」。（論語）

「君子之德，風也；小人之德，草也；草上之風，必偃」。（孟子）

「夫上之化下，猶風靡草；東風，則草靡而西；西風，則草靡而東。在風所由，而草爲之靡」。（說苑）

這四種說法之中，當然以後一說最爲明白清楚。總之，無論繁簡，不可執一而論；當先求它底表達是否已最明白。莊子說：「鳧脛雖短，續之則憂；鶴脛雖長，斷之則悲」。

足以使一般專以繁簡定優劣的人們醒悟了。

句的變化既無定式，那麼文法上又何以說明句子的格式與事實上的有什麼不同？大抵普通句式和文法上的各異，不外兩種：一是省略，二是倒裝。

句的省略，最多見的是主語的省略。上文已說過的主語，下文便不必再說。無論駢散語體，都是如此。例如：

「蓉少時，讀書於發晦堂之西偏一室，俛而讀，仰而思，思而弗得，輒起，繞室以旋」。

「我在香鄉住了一夏，又住了半個秋天，每天享受新鮮牛乳和雞蛋，肥碩的梨桃，香甜的果醬，鮮美的乳餅」。

寫了許多動作，照理每句的開端都應加上一個主語。但是第一例開頭有一個主語「蓉」字，第二例有一個「我」字，以下便都可省略了。在對話的時候，主詞也常被省略。如論語：「居，吾語汝」。「來！吾與爾言」。「居」「來」上面應加「汝」字，但卻省略了。同樣，有時述語也可省略了的。如火起時，大叫一個「火」字，將下文的「起」或「起了」的述語省去。趕緊要「水」，便大叫「水」字，將下面述語「拿來」或「來」字省去了。文言文中的關係動詞，在「者……也」的形式之下，也可以省卻的。如「亞父者，范增也」。「以為無益而捨之者，不耘苗者也；助之長者，揠苗者也」。其中省略了「乃」「是」「為」等詞。此外也有省略了

省語的，如「我於辭令，則不能也」。「不能」下而省了賓語。又普通造句，常常保留領位的名詞，而將所領之物省去，習慣上認它爲主語，實在卻不是。例如：

「楓樹〔底葉子〕紅了」。

「大江〔底水〕東去，浪淘盡千古風流人物」。

這又是一種省略。唐彪讀書作文譜又以爲「如『其他仿此』『餘可類推』乃省文法；『舜亦以命禹』『河東凶亦然』之類，省句法也」。但此類省字法，也有因上句或下句省了，不再加以說明的。如：

「多聞，擇其善者而從之；多見，〔擇其善者〕而識之」。（上文有過了，因而下文便省了的。）

「七月〔蟋蟀〕在野，八月〔蟋蟀〕在宇，九月〔蟋蟀〕在戶，十月蟋蟀入我牀下」。（上文先省略了，因爲末句有「蟋蟀」兩字。）

省略的方式如此之多，我們也不能泥定某種形式，要隨機應變，觀察上下文的語氣而定。

再講句語的倒裝。文法中所列的句式，大都是指普通的順句而言的。但是文章中常見到倒裝語句。論語中這種例子甚多見：

「何哉，爾所謂達者」！（爾所謂達者何哉。）

「賢哉！回也」。（回也賢。）

「夫子焉不學，亦何常師之有」！（亦何嘗有師。）

「巧言令色，鮮矣仁」！（仁鮮矣。）

「水火吾見蹈而死者」。（吾見蹈水火而死者。）

其他如「亦太甚矣，先生之言也」（史記）！「吾將使梁及燕助之，齊楚固助之矣」（戰國策），「天關絫緯逼，雲臥衣裳冷」（杜甫詩），「誰歟？哭者」（禮記）。都屬於這一例。此外又如：

「其一二父兄私族於謀，而立長親」。（應作「私謀於族」。）

「久拚野鶴如雙鬢，遮莫鄰雞下五更」。（應作「雙鬢如野鶴」。）

這兩例的倒裝，實不如前例的明白，所以這種倒裝法，是不合理的。容易使讀者誤會你底意思。

此外，從句底構成而論，也有許多的變化，最多見的是「錯綜」。所謂錯綜，是用以變化句子的，使讀者不會感到單調。或是用複字來裝點句子，故意使句子重複的。如：「猿獼猴錯木，據水則不若魚鼈，歷險乘危則騏驥不如狐狸」。這兩句本來可以使它們形式相等的，而作者故意使它們不一樣。又如「道旁有禳田者，操一豚蹄，酒一盂」，本來可以說「豚一蹄，酒一盂」的。又如史記：

「牛大小十一頭，橐駝三頭，驢如橐駝之數而加其一焉」。爲什麼不說「驢、頭」？也是求錯綜的緣故。又如李太白詩：「裙拖六幅湘江水，髻聳巫山一段雲」。「一段」與「六幅」，「巫山」與「湘江」的位置也故意使它們不同。又如，「得既在我，失亦稱予」，「我」「予」也故意兩樣。沈括稱韓愈文「春與猿吟兮，秋鶴與飛」兩語不同式，共相錯成文的。這種方法，正所以調劑句子的板滯而用。

用複字造句，古書中也多此例。是以同一字面在句中反複使用。如論語中之「知之爲知之，不知爲不知，是知也」，列子中的「故有生者，有生生者；有形者，有形形者；有聲者，有聲聲者；有色者，有色色者，有味者，有味味者」。陳騤文則中討論此種複字道：

「文有交錯之體，若糾纏然，主在析理，理盡後已。書曰『念茲在茲，釋茲在茲，名言茲在茲，允出茲在茲』。莊子曰：『有始也者，有未始有始也者，有未始有夫未始有始也者』。又曰：『以指喻指之非指，不若以非指喻指之非指也』。荀子曰：『不利而利之，不如利而後利之之利也……利而後利之，不如利而不利者之利也』。國語曰：『成人在始與善，始與善，善進善，不善蔑由至矣；始與不善，不善進不善，善則亦蔑由至矣』。穀梁曰：『人之所以爲人者，言也；人而不能言，何以爲人？言之所以爲言，信也；言而不信，何以爲言？信之所以爲信者道也；信而不道，

何以爲信」？此類多矣，不可悉舉」。

「錯綜其辭」與「複用其辭」似乎是相反的兩項，但是卻也並行不悖的。我們再將文句分排一下，可知道有兩種形式，一是「單句」，一是「排句」。單句卽是幾句結構絕不相同的句子，而排句是結構相似的。其中各有各的好處，如：

「燕子去了，有再來的時候；楊柳枯了，有再青的時候；桃花謝了，有再開的時候」。

這三子句結構很相似，簡直可以說差不多相同了。這叫做排句，排句因爲使語氣加重，往往有重複的地方。又如：

「魚，我所欲也；熊掌，亦我所欲也；二者不可得兼，舍魚而取熊掌者也：生，我所欲也；義，亦我所欲也；二者不可得兼，舍生而取義者也」。

這也是排句。上四句和下四句結構相似，也有許多重複的詞語。所謂「複用其辭」大抵用於排句。單句最多見；除了排句以外，全是單句。排句重在相複，而單句卻求其變化；所謂「錯綜其語」，用於單語者爲多。戰國策中用三句不同形式的話來問「我孰與城北徐公美」？「吾孰與徐公美」？「吾與徐公孰美」？答語也用三種不同的說法：「君美甚，徐公何能及君也」！「徐公何能及君也」！「徐公不若君之美也」！

句式就外形來看，又有長句短句的不同。短句的功能在於有力而生動，往往用以寫動

作的居多，可使讀者有明確的印象。如史記齊世家中的一段：「桓公與夫人蔡姬戲船中。蔡姬習水，蕩公。公懼，止之，不止。出船，怒，歸蔡姬，弗絕。蔡人亦怒，嫁其女」。而長句卻在語氣流利的時候用的。

此外，又有駢散之別。其實所謂駢文，即是句子的對排。後代各趨極端，又形成了兩種不同的文體。古代文章之中也有了具有雛形的駢句：如書經中的「滿招損，謙受益」，論語中的「君子周而不比，小人比而不周」，莊子中的「聖人不死，大盜不止」，易經中的「水流濕，火就熱」……。即現代諺語之中也多此例。如「養兒防老，積穀防飢」，「人為財死，鳥為食亡」，「有錢錢做主，無錢命做主」……。其實這種也可名之曰「排句」。後來越整齊越格律化，而不許同字相犯，便成為「對偶」之文了。「對偶」是駢文的靈魂，所以在句子底變化之中，對偶也是一個重要的項目。冷齋夜話引蘇軾底話道：

「世間之物，未有無對者，皆自然生成之象；雖文字之語亦然，但學者不思耳」。還是對於文章用偶方面的理論。至於對偶的方式，前人所論，總不出下列幾種：

(甲)「言對」「事對」「反對」「正對」　文心雕龍麗辭篇中說：「故麗辭之體，凡有四對：言對為易，事對為難，反對為優，正對為劣。言對者，雙比空辭者也；事對者，並舉人驗者也；反對者，理殊趣合者也；正對者，事異義同者也。長卿上林賦云：『修容乎禮園，翱翔乎書圃』，此言對之類也。宋玉神女賦云：『毛嬙鄣袂，不足程

式；西施掩面，比之無色』，此事對之類也。仲宣登樓賦云：『鍾儀幽而楚奏，莊舃顯而越吟』，此反對也。孟陽七哀云：『漢祖想枌榆，光武思白水』，此正對之類也。——凡偶辭胸臆，言對所以爲易也。徵人之學，事對所以爲難也。幽顯同志，反對所以爲優也。並貴共心，正對所以爲劣也。又以事對，各有反正，指類而求，萬條自昭然矣」。

（乙）「單對」「偶對」「借對」「巧對」「虛實對」「流水對」「各句自對」 程杲四六叢話序中說：「四六對法，一句相對者爲單對，兩句相對者，爲偶對，一篇之中，須以單偶參用，方見流宕之致。更有長偶對，若蘇軾乞常州居住表：『臣聞聖人之行法也，如雷霆之震草木，威怒雖盛，而歸於欲其生；人主之罪人也，如父母之譴子孫，鞭撻雖嚴，而不忍致之死』之類是也。反對正對之外，有借對；若駱賓王冒雨尋菊序『白帝征秋，黃金勝友』之類是也。有巧對，若賓王上司列太常啓的『搏羊角而高騫，浩若無津；附驥尾以上馳 邈焉難記』之類是也。有虛實對，若柳宗元爲裴中丞賀東平表：『愧無橫草之功，坐見獲孟之泰』之類是也。有流水對，若歐陽修謝賜漢書表：『惟漢室上繼三代之盛，而班史自成一家之書』之類是也。要使百鍊千錘，句斟字酌，閱之有璧合珠聯之采，讀之有敲金戛玉之聲；乃爲能手。左傳『天而既厭周德矣，吾其能與許爭乎』？古今流水對，莫妙

於此」。

（丙）「隔聯」與「散聯」　陳其年四六金針：「每一段之中，以一隔聯包括其意，前後隨意，宜以四字六字散聯彌縫其隙。所以然者，事約則明，旣以約事分章取之矣；意分則朗，故又以明意屬辭取之也。凡意或有首尾，或有主客，或有對峙。混而言之，則昏晦；分而言之，則明朗。故四六屬詞之法，必分事意爲兩疊，而以對偶明之也。又一意之中，必分主從，從者常多而意短，主者常少而意長。若不爲分以明之，則主從混淆，而輕重不分矣。故少其隔聯，以明主意；多其散聯，以明從意。此四六屬辭，用四六限段節，拘對偶，分散隔聯之本意也」。

（丁）「傍犯」「蹉對」「假對」　沈括夢溪筆談：「自後浮巧之語，體制漸多，如『傍犯』『蹉對』『假對』『雙聲疊韻』之類。詩又有正格偏格，類例極多。故有二十四格十九圖四聲八病之類。今略舉數事。如徐陵云：『陪游馺娑，騁纖腰於結風；長樂鴛鴦，奏新聲於度曲』。又云：『厭長樂之疏鐘，勞中宮之緩箭』。雖兩『長樂』，意義不同，不爲重複。此類爲『傍犯』。如九歌：『蕙殽蒸兮蘭藉，奠桂酒兮椒漿』，當曰『蒸蕙殽』對『奠桂酒』，今倒用之，謂之蹉對。如『自朱耶之狼狽，致赤子之流離』，不惟『赤』對『朱』『耶』對『子』；兼『狼狽』『流離』乃獸名鳥名。如此之類，皆爲假對」。又宋王楙野客叢書曰：「借對自古有之，如

王褒傳『年踰艾服，任隆台袞』，江總作陸倚書誄『雁行攸序，龍作閒才』，沈約墓志『以彼天爵，鬱爲人龍』，類是也」。

（戊）「當句對」 洪邁容齋隨筆：「唐人詩文，或於一句中，自成對偶，謂之『當句對』，蓋起於楚詞『蕙烝蘭藉，桂酒椒漿，桂櫂蘭枻，斲冰積雪』。自齊梁以來，江文通庾子山諸人，亦如此。王勃宴滕王閣序一篇皆然。若『襟三江，帶五湖』；控蠻荊，引甌越』；『龍光牛斗』，『徐孺陳蕃』；『騰蛟起鳳』，『紫電青霜』；『鶴汀鳧渚』，『桂殿蘭宮』；『鐘鳴鼎食之家』，『青雀黃龍之軸』；『落霞孤鶩』，『秋水長天』；『山高地迥』，『興盡悲來』；『宇宙盈虛』，『邱墟已矣』之類是也」。

此外，詩苑類格載上官儀六對之說：「一曰正名對，天地對日月是也；二曰同類對，花葉對草芽是也；三曰連珠對，蕭蕭赫赫是也；四曰雙聲對，黃槐綠柳是也；五曰疊韻對，彷徨放曠是也；六曰雙擬對，春樹秋池是也」。又有八對之說：「一曰名對；送酒東南去，迎琴西北來是也。二曰異類對；風織池間樹，蟲穿草上文是也。三曰雙聲對；秋露香佳菊，春風馥麗蘭是也。四曰疊韻對；放蕩千般意，遷延一介心是也。五曰聯綿對；殘河若帶，初月如眉是也。六曰雙擬對；議月眉欺月，論花頰勝花是也。七曰回文對；情新因意得，意得逐情新是也。八曰隔句對；相思復相憶，夜夜淚沾衣，空嘆復空泣，朝朝君未歸是也」。

以上皆是以對偶的方式來分類論述的。但是作駢文者卻並不拘拘於這種方法，更不求每字對偶之工，也有其中夾以散句的，如應休璉與從弟君苗君胄書中的「結春芳以崇佩，折若華以翳日」，並不求字面對偶上的工整。又如庾信哀江南賦，人人都知道它是駢文，而其中有「湛盧去國，艅艎失水；見被髮於伊川，知有年而為戎矣」，卻完全是散句。又有許多貌雖對偶，而多用虛字，大有散文的意味的。如汪彥章賀張邦昌制中的：「雖天奪其衷，生恐至此，然君異於器，代匱可乎」，也入類散文。孫隘堪底六朝麗指中說：

「駱賓王代徐敬業傳檄天下文，為當時傳誦，後世亦多稱之。其中用『良有以也』『豈徒然哉』以數虛字作對；六朝文則無是也。梁簡文帝與劉孝儀令：『推與善人，此為虛說；天之報施，豈若是乎』？齊子良與荊州隱士劉虬書：『有是因也，何其暢歟』？又梁元帝與武陵王書：『儻遣使乎，良所遲也』。凡若此類，不過以跌宕出之，未有行之儷對中者」。

足見對偶中夾散句，也是不能生動的。反過來說，散文之中，又何嘗沒有駢語？左傳是用散文寫的，其中「天而既厭周德矣，吾其能與許爭乎」，不是很工切的駢句嗎？詩經「遘閔既多，受侮不少」也是駢語。所以通儒學者以為駢散文不應獨立一幟的。如劉開底與王子卿太守論駢體書中說：

「駢中無散，則氣壅而難疏；散中無駢，則辭孤而易瘁，兩者但可相成，不能偏

廢」。

還見解是很有理由的。其實對偶只是排比、排句的流弊。原始的對偶，很是自然，自六朝以後變本加厲，人們都在聲律雕琢上用工夫了。

句子的變化，到了後來，除因對偶而成的律詩對聯而外，尚有其他類似游戲的一種「回文」。文心雕龍中說：「回文所興，道原為始」。淸朱存孝集了許多回文的詩文，為回文類聚一書。他在序中說：「詩體不一，而回文尤異，自蘇伯玉妻盤中詩為肇端，竇滔妻作璇璣圖而大備」。但盤中詩並非正式的回文，不過將詩寫在盤中，螺旋式地讀下去。所謂璇璣圖，乃蘇蕙所作。鏡花緣中曾錄過它底全文，可以參閱。它底組織，無非是若干首詩，往返迴環，均可誦讀，也可倒讀。可是文意卻因之不明白。所以回文只是游戲的一種東西，很難做到通順的地步的。且舉劉過的雨後回文一首為例：

「綠水池光冷，靑苔砌色寒；竹深啼鳥亂，庭暗落花殘」。

也可以將它倒過來讀：

「殘花落暗庭，亂鳥啼深竹，寒色砌苔靑，冷光池水綠」。

第十章　明喩暗喩和寓言

「比喩」在我們口頭語中常常說到，也是作文造句中重要的因子。劉向說苑中記載着下面一個故事：

「客謂梁王曰：『惠子（惠施）之言事也善譬，王使無譬，則不能言矣』。王曰：『諾』。明日見謂惠子曰：『願先生言事則直言耳，無譬也』。惠子曰：『今有人於此，而不知彈者，曰：彈之狀何若？應曰：彈之狀如彈，則諭乎』？王曰：『未諭也』。於是更應之曰：『彈之狀如弓，而以竹爲之，則知乎』？王曰：『可知矣』。惠子曰：『夫說者固以其所知諭其所不知，而使人知之。今王曰：『無譬』，則不可矣』。王曰：『善』」。

惠施底話根本就是一個比喩，以說彈之難，來比喩談話中之不可缺少比喩的。「以其所知，諭其所不知」便是比喩底功能。我們描寫事物，用了比喩，便可省卻許多氣力，而使讀者明白。所以它對於文章的幫助很多。例如：

「手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀」。（詩經）

「月光如流水一般，靜靜地瀉在這一片葉子和花上；薄薄的靑霧，浮起在荷塘裏。葉子和花彷彿在牛乳中洗過一樣；又像籠着輕紗的夢」。（荷塘月色）

以「柔荑」喻手，「蝤蠐」喻頸，「瓠犀」喻齒，「流水」喻月光，……如果不用比喻，便沒法加以說明了。陳騤文則中也曾論到比喻，他將比喻分作十種。他說：

「易之有象，以盡其意；詩之有比，以達其情。文之作也，可無喻乎？博采經傳，約而論之，取喻之法，大概有十，略條於后：

「一曰『直喻』。或言『猶』，或言『若』，或言『如』，或言『似』，灼然可見。孟子曰：『猶緣木而求魚也』。書曰：『若朽索之馭六馬』。論語曰：『譬如北辰』。莊子曰：『淒然似秋』。此類是也。

「二曰『隱喻』。其文雖晦，義則可尋。禮記：『諸侯不下漁色』。國語曰：『平公軍無秕政』。又曰：『雖蝎譖焉避之』。左氏傳曰：『是豢吳也夫』。公羊傳曰：『其諸爲其雙雙而俱至者歟』？此類是也。

「三曰『類喻』。取其一類，以次喻之。書曰：『王省惟歲，卿士惟月，師尹惟日』。歲、月、日一類也。賈誼新書：『天子如堂，羣臣如陛，衆庶如地』。堂、陛、地一類也。此類是也。

「四曰『詰喻』。雖爲喻文，似成詰難。論語曰：『虎兕出乎柙，龜玉毀於櫝中，是誰之過歟』？左氏傳曰：『人之有牆，以蔽惡也；牆之隙壞，誰之咎也』？此類是也。

「五曰『對喻』。先比後證，上下相符。莊子曰：『魚相忘乎江湖，人相忘於道術』。荀子曰：『流丸止於甌臾，流言止於智者』。此類是也。

「六曰『博喻』。取以爲喻，不一而定。書曰：『若金用汝作礪，若濟巨川用汝作舟楫，若歲大旱而汝作霖雨』。荀子曰：『猶以指測河也，猶以戈舂黍也，猶以錐飱壺也』」。此類是也。

「七曰『簡喻』。其文雖略，其意甚明。左氏傳曰：『名，德之輿也』。揚子曰：『仁，宅也』。此類是也。

「八曰『詳喻』。須假多辭，然後義顯。荀子曰：『夫耀蟬者，務在明其火，振其樹而已；火不明雖振其樹，無益也；今人主有能明其德，則天下歸之，若蟬之歸明火也』。此類是也。

「九曰『引喻』。援取前言，以證其事。左氏傳曰：『諺所謂庇焉而縱尋斧焉者也』。禮記曰：『蛾子時術之其此之謂乎』？此類是也。

「十曰『虛喻』。既不指物，亦不指事。論語曰：『其言似不足者』。老子曰：『圓

分似無所止」。此類是也」。

我們將上列十條加以分析，可以綜合作三種。是「明喻」「暗喻」和「寓言」三種。

「明喻」，是可以從文字表面上分辨出來的比喻式。如陳騤所說有「如」「像」「似」……等字。所以文則中的「直喻」「類喻」「虛喻」「詳喻」「博喻」中的一部分，都屬於此類。陳氏只以爲有「如」「似」字的纔可稱明喻。但他所舉例子中「所謂」「猶」等等也是。這一類的比喻，大抵以具體物比喻抽象物；或以較熟悉的事物來比喻他物的。例如「君子之交淡若水，小人之交甘若醴」（莊子），以具體物「水」「醴」的性質來比較說明抽象的「君子之交」和「小人之交」。又如琵琶行中寫琵琶聲：「大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語」。因爲「急雨」聲，「私語」聲，比較熟習，可以用來說明不常聽到的琵琶聲。我們常用到的：說生活之不安，「如處荊棘」；手足無措，「似芒刺在背」；說樹之高大茂盛，「亭亭如蓋」；說連續不斷，「纍纍如貫珠」。都是應用這種方式的。更巧妙的，人生喜怒悲苦之情，也常用比喻來表達的。如李白詩：「愁如迴飆亂白雪」。寇準詞：「柔情不斷如春水」。李煜詞：「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」。

不過用明喻時應注意兩個條件。一是所喻之物與被喻之物要有一特性相似。如上例：「柔情」和「春水」相同的特性是「不斷」。如果不提明「不斷」，便失卻比喻的效力。又如說：「雨像雪一樣地下了」，便不明白。因爲這兩種東西「下」的姿態並沒有兩樣，不足以說明其

特性的。二是所喻之物與被喻之物又不能同屬一小類，即此兩物只能相似，而不能相同。如上例，「柔情」是抽象的，「春水」是具體的。如果說「猶如腦一樣」或「猶如腦」，也失了比喻的效力了。

「暗喻」比明喻更進一層，所喻物與被喻物之關係，也更密切。明諭只說出兩者的相似，而暗喻卻說兩者之關係是相等的。同時，「若」「如」「猶」「是」……等詞，在暗喻中照例省略。陳騤所謂「隱喻」和「類喻」「詰喻」「對喻」「簡喻」的一部分，皆可歸入這一類。它和明喻，初看似乎相同；而實際上不一樣。如左傳上的「趙衰，冬日之日也；趙盾，夏日之日也」。又如蘇軾詞「水是眼波橫，山是眉峯聚」。上兩例並沒有「如」「若」等字，變成「趙衰」即「冬日」，「趙盾」即「夏日」。我們也常用到「虎狼之勢」，「虎豺之國」，「鐵石心腸」，「參商之隔」……等等，都是暗喻。又如李煜詞「剪不斷，理還亂，是離愁」簡直說出「是」的關係了。所以明喻與暗喻的不同點是：

明喻　　甲（似）乙

暗喻　　甲（等於）乙

暗喻之中有更進一層的說法，簡直用某事物的性質來代替這事物，反而將真的事物隱去。這一種，有人叫它作「隱喻」，也有人稱作「象徵」。例如「十字街頭」是可徘徊的地方，因此稱徘徊皆曰「彷徨於十字街頭」。同樣「藝術之宮」也可稱作「象牙之塔」，又以「拟

慕」代開始，以「摩擦」代衝突，以「衡量」代比較，以「鷹」象徵兇暴，以「安琪兒」代和平。又如點滴中的：「我覺得立在大荒野的邊界，到處都是飛沙」。以大荒野代「惡濁的社會」，以飛沙代壞人。但是這一種也是暗而不明的，我們也可以稱它作「暗喻」。

此外尚有以一句話來表示一個比喻的，不單是一個詞語上的關係。又與上兩例不同。如論語上的：「歲寒，然後知松柏之後凋也」，整句在說「在動搖的時代中，總可以知道眞眞有節操的人」。這一類我們給它另外起一個名字，叫做「寓言」。「寓言」現代大都解釋作故事的，但是就本義講，是「寓意之言」；不管它所寓的是否是故事，只要有意寓在裏面，而不明白顯示就是了。

上一例是寓言中最單簡的形式，又和陳騤的所謂「對喻」不同。對喻的例是「魚相忘于江湖，人相忘于道術」；下一句便說明了這句的眞意。所以不合乎「寓言」的條件了。普通一般的寓言，總是先舉故事，後述眞意；實在這是畫蛇添足的勾當。列子中所載的愚公移山，故事完了，不再加什麼說明，方纔是好的寓言。因爲「有志竟成」的意思，別人見了，也已明白，不必再事說明了。寓言的故事，不求其眞實，但求讀者能明白其所要申述的主意。韓非子的內儲說中也有一個寓言道：

「魏王遺荊王美人，荊王甚悅之。夫人鄭袖知王悅愛之也，亦悅愛之甚於王，衣服玩好，擇其所欲爲之。王曰：『夫人知我愛新人也，其悅愛之甚於寡人，此孝子之

所以養親，忠臣之所以事君也』。夫人知王之不以己爲妬也，因爲新人曰：『王甚愛子，但惡子之鼻，子見王常掩鼻，則王長幸子矣』。於是新人從之，每見王，常掩鼻。王謂夫人曰：『新人見寡人常掩鼻，何也』？對曰：『不已知也』。王強問之。對曰：『頃嘗言惡聞王臭』。王怒曰：『劓之』。夫人先誡御者曰：『王適有言，必可從命』。御者因揄刀而劓美人』。

莊子逍遙遊中有一節完全是惠施與莊周以寓言相論辯底話，很可以借來作例子：

「惠子謂莊子曰：『魏王貽我大瓠之種。我樹之成，而實五石；以盛水漿，其堅不能自舉；剖之以爲瓢，則瓠落無所容衆。非不呺然大也，吾爲其無用而掊之』。

「莊子曰：『夫子固拙於用大矣；宋人有善爲不龜手之藥者，世世以洴澼絖爲事。客聞之，請買其方百金。聚族而謀曰：『我世世爲洴澼絖，不過數金，今一朝而鬻技百金，請與之』。客得之以說吳王。越有難，吳王使之將，冬，與越人水戰，大敗越人，裂地而封之。……』

「惠子謂莊子曰：『吾有大樹，人謂之樗，其大本擁腫而不中繩墨，其小枝卷曲而不中規矩。立之塗，匠者不顧。今子之言，大而無用，衆所同去也』。

「莊子曰：『子獨不見狸狌乎？卑身而伏，以候敖者；東西跳梁，不辟高下。中於機辟，死於罔罟。今夫斄牛，其大若垂天之雲；此能爲大矣，而不能執鼠。今子有大

樹，患其無用，何不樹之無何有之鄉，廣莫之野。彷徨乎無爲其側，逍遙乎寢臥其下；不夭斤斧，物無害者，無所可用，安所困苦哉』」。

古代善辯之士，往往用寓言來作他們論辯的根據的。所以各種子書中寓言也很多。每個寓言一定有一個言外之意，就是整個寓言的功能也只等於一句寓意之言的話。所以後人也往往以寓言中的一個綱領來當作一個詞兒運用的。如「守株待兔」「揠苗助長」「大而無當」「刻舟求劍」「邯鄲學步」「東施效顰」……用作成語，已不足爲異了。現代人作文，也往往引用這種寓言的節縮詞，來充實文章底內容。讀者如果知道了原來的寓言，也可了解所引用的話。

寓言的來源，一種是以古代或現代的實事來作例，一種是杜撰的。所以現代也有以禽獸草木作寓言中的主角。它底目的，並不在這故事的真實性，乃是根據它以作說話的理論。所以不妨杜撰故事，貓狗儘可會說話，植物不妨會跳舞，人類也可以長生不老，決不會因此而破壞其眞理的。

第十一章　誇飾

誇，誇大；飾，文飾的意思。王充論衡中所說的「增益其文」，也是這個意思。誇飾乃是說話上過分鋪張的意思。藝增篇中解釋文章中所以有誇飾的原因：

「故譽人不增其美，則聞者不快其意；毀人不益其惡，則聽者不愜於心。聞一增以爲十，見百益以爲千」。

他並且舉了經書上的許多例子。如「尙書『協和萬國』，欲言堯德之大，所化者衆。詩『子孫千億』，言子孫衆多，可也，言千億，增之也。易『豐其屋，蔀其家，窺其戶，闃其無人』，非無人也，無賢人也；以少言之可也。論語：『大哉堯之爲君也！蕩蕩乎民無能名焉』，言蕩蕩，可也；乃欲言民無能名，增之也」。

然而王充卻是反對誇飾的。他以爲誇飾只是小人之言，六經之中不得已纔用它。他說：「世俗所患，患言事增其實；著文垂辭，辭出溢其眞」。又勉強替古人解釋道：「增過其實，皆有事爲，不妄亂誤談，以少爲多」。當然，這種偏見，我們是不能贊同的。既然贊成六經中的誇飾，那末也無法否認後世文章中的誇飾了。

較王充爲早的孟軻卻了解誇飾底眞義，懂得這一種手法，以爲誇飾不能照字面上講。

孟子萬章上：

「說詩者不以文害辭，不以辭害意，以意逆志，是爲得之。如以辭而已矣。雲漢之詩曰：『周餘黎民，靡有孑遺』。信斯言也，是周無遺民也」。

他底解釋非常允當。這種誇飾的手法，在文章中很足以引起讀者的共鳴，同時也決不致使讀者誤解爲眞的事實的。到劉勰底文心雕龍始專立誇飾一篇，來討論這個問題。他也以爲誇飾是寫作上必要的手段。他說：

「故自天地以降，豫入聲貌；文辭所被，誇飾恆存。雖詩書雅言，風格訓世，事必宜廣，文亦過焉。是以言峻則嵩高極天；論狹則河不容舠；說多則子孫千億；稱少則民靡孑遺。襄陵擧滔天之目，倒戈立漂杵之論，辭雖已甚，其義無害也。且夫鴞音之醜，豈有泮林而變好？茶味之苦，寧以周原而成飴？並意深褒讚，故義存矯飾。大聖所錄，以垂憲章。孟軻所云『說詩者不以文害辭，不以辭害意』也」。

他底話又較孟軻所說爲詳盡。由此可知誇飾乃是人們心理上一種誇大的現象，並不妨害事實底眞實性的。「辭雖已甚，其義無害也」，這是誇飾的功能。

我們在前幾章裏曾研討過詞語的組成，也曾引過汪中釋三九中底話；知道形容數量之多，通常皆用「千」「萬」等詞。按之實際，「萬水千山」，何嘗眞有一萬條水一千座山，而

數目也恰好是整整的一萬一千呢？所以這些詞兒，也含有誇飾的意味的。其他如，「一日三秋」「一暴十寒」，也不外乎誇飾的一種方式。汪中釋三九中，也有論到誇飾的話。他稱誇飾爲「形容」；以爲「辭不過其意則不鬯，是以有形容焉」。是所以有誇飾的原因。又說：

「禮器雜記：『晏平仲祀其先人，豚肩不揜豆』。豚實於俎，不實於豆；豆徑尺，併豚兩肩，無容不揜：此言乎儉也（本鄭義）。樂記『武王克商，未及下車而封黃帝、堯、舜之後』。大封必於廟，因祭策命，不可於車上行之。此言乎以某爲先務也。詩『嵩高維嶽，峻極於天』，此言乎其高也（本劉勰義）。——此辭之形容者也」。

第一第三兩例是質量上的誇飾；第二例是時間或行動上的誇飾。行動上的誇飾其數之多，不亞於質量上的。他底說法，較劉勰底更爲詳盡。又如應璩與廣川岑文瑜書中有一節話：

「昔夏禹之解陽盱，殷湯之禱桑林，言未發而水旋流，辭未卒而澤滂沛」。

也是動作上的誇張。按之實際，尙未祈禱，如何會感動天而下雨呢？只是極言其至誠足以動天，而其施報之速。又如范仲淹底御街行中說：「愁腸已斷醉無由，酒未到，先成淚」。普通只說「酒入愁腸化作相思淚」。「酒」也不曾吃下去，如何會化淚呢？這也是誇飾的例。

讀者見了，無待解釋，自然明白，決不致會「以文害辭」。又如西廂中的「『請』字兒未曾出聲，『去』字兒連忙答應」，也是這一類。

誇飾的方式雖則如此，而變化方式卻甚多。不過其目的總是使人有強烈的反應。宋玉登徒子好色賦：

「天下之佳人，莫若楚國；楚國之麗者，莫若臣里；臣里之美者，莫若臣東家之子。東家之子，增之一分則太長，減之一分則太短；著粉則太白，施朱則太赤」。

所以誇飾的方式，也不一定只限於數目時間的；仔細分析起來，常見到的，不外乎下列幾種：

(甲)正誇飾　這一類誇飾的作用是積極的，向上的；指時間，說它底快；指動作，說它底速；指性質，說它底偉大；指數量，說它底多。「百衲衣」「百折不撓」的「百」字；「千里鵝毛」之一言其遠，一言其輕，都屬於這一類（參閱「虛數與實數」一章）。如：

「五十之年，轉瞬已至」。(言時間之速)

「加上兩鞭，那馬早已轉了兩個彎子，出了城門」。(言時間之速)

「他們拔一根毫毛，比我們的腰還壯呢」。(性質之偉大)

「白髮三千丈」。(數量之多)

(乙)反誇飾　這一類誇飾的作用，是消極的，向下的；說時間，指它底慢；說動作，

指它的緩；說性質，指它底弱小；說數量，指它底少。如「棘刺之端，可以爲母猴」，即屬此類。又如：

「一刻如年」。（說時間之緩）

「吳剛斫桂樹，一舉手便要三千年」。（動作之緩）

「力不能勝一匹雛」。（性質之弱小）

「拔一毛而利天下」。（數量之少）

但是「言過其實」的一點，總是相同的。

我們遇到誇飾的文字，不能依字面去解釋。如說「屍積如山」「血流成河」一定指的是事實，未免太笨。杜甫有一句詩：「霜皮溜雨四十圍，黛色參天二千尺」。其實，「四十圍」「二千尺」，無非是誇飾之詞；而沈括夢溪筆談中仔細推算說它太細；黃朝英又爲杜甫辯護，根據古算法來計算，說它並不細。其實這些爭論，都是白費心思的。如王褒僮約中的「鼻涕長一尺」，難道也要推算嗎？

劉勰主張誇飾是寫作上必要的手段；然而他卻反對全篇說謊的羽獵賦。是的，誇飾用於逐句上，其效力往往比整個故事的誇飾爲大。他說：

「飾窮其要，則心聲鋒起；夸過其理，則名實兩乖。若能酌詩書之曠旨，翦揚馬之甚泰，使夸而有節，飾而不誣，亦可謂之懿也」。

莊子逍遙遊中便有一段類似說謊的大話：

「北冥有魚，其名為鯤；鯤之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬；鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥，南冥者，天池也。——齊諧者，志怪者也。諧之言曰：『鵬之徙於南冥也，水擊三千里，摶扶搖而上者九萬里，去以六月息者也』」。

小說中常可以見到這一種不甚妥當的誇飾。如鏡花緣中寫「女兒國」之過分，寫「淑士國」之淌唆。清代底譴責小說也往往多犯此病；往往有害於故事的眞實性的。

通常認為「怒髮沖冠」是誇飾；但是這一類的誇飾詞，並不是誇飾中的最好者，因為「沖冠」的現象，並不足以形容怒之甚；不如「目眦盡裂」來得明白，有力些。所以誇飾的現象，也是多變化的，也得求其適當於它底限度。

第十二章　大名與小名

俞樾古書疑義舉例云：「古人之文有舉大名以代小名者；後人讀之而不能解，每每失其義矣。儀禮既多篇：『乃行禱於五祀』。鄭注：『盡孝子之情。五祀，博言之；士二祀，曰門，曰行』。推鄭君之意，蓋以所禱止門、行二祀，而曰五祀者，博言之耳。五祀，其大名也。曰門，曰行，其小名也。祀門、行，而曰五祀，是以大名代小名也。賈疏曰：『今禱五祀，是廣博言之，望助之者衆』。則誤以爲真禱五祀矣」。他底所謂「大名」，乃指事物的整個，而「小名」只是事物的一小部分。所謂以小名代大名，即是以事物之一部分來代事物之全體。他又說：

「又有舉小名以代大名者。詩采葛篇『一日不見，如三秋分』，『三秋』即『三歲』也。歲有四時而獨言『秋』，是舉小名以代大名也。漢書東方朔傳：『年十二學書，三冬，文史足用』。『三冬』亦『三歲』也。學書三歲而足用，故下云『十五學擊劍』也。註者不知其小名以代大名，乃泥冬爲說，云『貧子冬日乃得學書』，失其旨矣」。

通常稱「歷史」爲「春秋」，稱「物件」曰「東西」，也是以小名代大名的好例。梁章鉅浪跡

續談中說：「物產四方而約舉『東西』，猶史記四時而約言春秋耳」。

借用甲物代替乙物，是我們口頭上常用的話；因此文章中也多這現象。上幾章所說的「虛數」，也是以定數代不定數的例子。舉成數而言，也是替代的一類。利用人們官能上的直覺，明明不是事物的本體，也能知道這是替代而不致誤解的。如左傳上的「子犯謂秦無人，吾謀適不用也」。這「人」字指人類中有智識的一部分人而言的。但是讀者卻知道決非秦國一個人也沒有的意思。這也是以全體代一部分的例子。

所以就替代的方式仔細分別起來，有不少種類：

(甲)以事物之一部分特性代替其全部　例如曹植與楊德祖書「必有南威之容乃可以論淑媛」；「南威」，古之美人；用以替代美女。又如歸有光先妣事略中的「孺人不憂米鹽，乃勞苦若不謀夕」。「米鹽」也只是日常生活中所必需者的一項。現代報紙上常常提起「煤米問題」；所謂「煤米問題」者，即是「生活問題」的轉語而已。又如溫庭筠詞：「過去千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠」。「帆」也是以船底一部分來替代「船」的。陸游詩「醉鞍誰與共聯翩」，「鞍」代「馬」，也是以部分代全體的例子；和以「春秋」代四時，以「東西」代四方，沒有什麼兩樣。

(乙)以事物的總稱來代替它所屬之一部分　如上例，以「人」代人類中的智慧者即屬此類。又如方苞左忠毅公軼事中的「每寒夜起立振衣裳，甲上冰霜迸落，鏗然有聲」，「衣

裳」是一切衣服的總稱，此處即是下文的「甲」字。又如李頎送首陽山謁夷齊廟：「古人已不見，喬木竟誰過」？以總稱「古人」代其中一部分——夷齊。

(丙)以具體的事物替代抽象的　這一類用法最廣，也最能使人得到具體的印象。但所舉具體物和抽象物之間一定得有相似之點，纔不致不明白。如禮記中「飲食男女，人之大欲存焉」，以「飲食」代「食慾」，以「男女」代「性慾」。因為抽象的事物所給予別人的印象較弱，所以往往用具體物來替代。揚雄法言「童子雕蟲篆刻，壯夫不為也」，「雕蟲篆刻」用以代抽象的「辭賦小技」的。又如論語「魯衛之政，兄弟也」，以具體的兄弟，代替抽象的意念「相類似」。又如：

「莫等閒白了少年頭，空悲切」。（岳飛滿江紅）

「多情應笑我早生華髮」。（蘇軾念奴嬌）

「吾年未四十，而視茫茫，而髮蒼蒼，而齒牙動搖」。（韓愈祭十二郎文）

都是將「老」的意念具體化起來了。不但事如此，物亦如此；如陸游詩「平生最喜聽長笛，裂石穿雲何處吹」？以「長笛」代「笛聲」。此外也以「日」代「日光」，「月」代「月色」，「燈」代「燈光」的。

(丁)以抽象的事物代替具體的。　這一類常見於文藝性的文章中。如：

「知否？知否？應是綠肥紅瘦」。（李清照如夢令）

「落紅不是無情物，化作春泥更護花」。（龔自珍詩）

「坐看紅樹不知道，行盡青溪忽值人」。（王維桃源行）

「姹紫嫣紅開遍，似這般，都付與斷井頹垣」！（牡丹亭）

以抽象的「綠」「紅」「紫」代替具體的「花」「葉」。又如以「伉儷」代夫婦，以「風雅」代「風雅君子」，皆屬此類。

再從兩種事物替代底關係言之，除了上述的幾項以外，又可以分作數種：

(甲)以事物的標記性質來替代這事物　我們常以「縉紳」代君子；「縉紳」兩字底本義是赤色之帶；因為「君子」常有這種服飾，便舉以相代。這是以這種人的服飾來替代其人的。又如孟子中的「自反而不縮，雖褐寬博，吾不惴焉」。「褐寬博」也是以這一類人的標記來替代其人的。又如以「虺蜴」代惡人，以「豺狼」代酷吏。又如龔自珍底說居庸關：「安得與反毳者摑戲於萬山之間」？「反毳」是匈奴人底服裝，用以代匈奴人。猶如論語中「微管仲，吾其披髮左衽矣」。「披髮」「左衽」也是與「反毳」同例的。杜甫詩：「紈袴不餓死，儒冠多誤身」。「紈袴」指有錢人底子弟，「儒冠」指儒者，也以他們底標記而代替的。又蘇軾詩中以「三朵花」代戴三朵花之人；魏禧大鐵椎傳以「大鐵椎」代拿大鐵椎的好漢。這種例子，不過不多見罷了。

(乙)因作者的關係而代替的　如曹操的短歌行「何以解憂，唯有杜康」。因杜康是造

酒的人，便用以代酒。儒林外史中「熟讀王叔和，不如臨症多」。以王叔和代醫書。又如晉楠文：

「入懷盈尺，和氏而無貴矣」。

便以「和氏」代「連城之璧」了。

(丙)以原因與結果相代　如我們說東西之多為「汗牛」，「汗牛」是背多的結果，但用以代原因。史記「汗馬之勞」，「汗馬」也是代它底原因「力戰」的。又如范成大詩：「筍輿篋舫相窮年」。「筍」是因，「竹」便是果。

足見替代的方式，不一定是限於大名與小名的。用替代，可以使文章婉曲，並不限定於詞語上的。而這幾種分類也不是一成不改的定式。例如「填溝壑」來替代「死」的意念，一方面可以稱它為以具體代抽象，也可以說是結果代原因。「無絲竹之亂耳」，以「絲竹」代「樂器」，一方面可以說是以部分代全體，同時也可以說「絲竹」代「絲竹」之聲，屬於具體代抽象一類。又如上例，代「老」的意念又可以有許多的說法，同時也不限定是一個詞語的。

替代的另一原因，也由於口語的關係。例如晉書王衍傳：「衍口未嘗言錢。婦令婢以錢繞牀下。衍晨起，不得出，呼婢曰：舉卻阿堵物」。「阿堵」就是「這個」，也是替代的一種方式。民間這例子最多。明陸容菽園雜記中說：

「民間俗諱，各處有之，而吳中爲甚。如舟行諱住諱翻：以箸爲『快兒』；幡布爲『抹布』。諱離散：以梨爲『圓果』；傘爲『豎笠』。諱狼籍：以『榔槌』爲『興哥』。諱惱躁：以謝竈爲『謝歡喜』」。

不但民間如此，在上者也常用特定的詞語代替一種意念。所以同一事物便有不同的稱謂了。賈誼陳政事疏中說：

「古者大臣有坐不廉而廢者，不謂不廉，曰『簠簋不飾』。坐汙穢淫亂，男女無別者，不曰汙穢，曰『帷薄不修』。坐罷軟不勝任者，不曰罷軟，曰『下官不職』」。

其實也只是要求適合情景而運用代替語而已。我們可稱父母作「椿萱」、「高堂」；兄弟作「手足」，作「棠棣」、「雁行」；夫妻稱「伉儷」「連理」，也是輾轉替代而得來的。推其最初，或由於比喻，或由於歇後藏頭，但使用的方法，終不外於替代。

所以我們解釋替代，也不可泥定字面上的解釋，和誇飾一樣。例如石達開文「忍令上國衣冠，淪於夷狄」，「衣冠」代「文明」，以具體代抽象；和普通衣服帽子的解釋不同。孟子「雖袒裼裸裎於我側」，以具體的「袒」「裼」「裸」「裎」代替抽象的無禮。又有一種更巧妙的代替方法，如汪中釋三九：

「春秋傳『衛懿公好鶴，鶴有乘軒者』。鶴乘乎無軒，好鶴者不求其行遠；謂以卿之秩寵之，以卿之祿食之也。故曰：『鶴實有祿位』。然不云視卿，而云乘軒，此辭

之曲也」。

其實也是一種代替。又如左傳上有一句「中軍下軍爭舟，舟中之指可掬也」。據劉知幾的批評，以爲

「不言變舟擾亂，以刃斷指，而但曰舟指可掬，則讀者自覩其事矣」。

所以替代的方式，也是變化無定的。我們用替代的時候，應該注意有幾種不適用於今日。如以「蛾眉」代女人，以「乘軒」代官爵，以「萬鍾」代大官，以「儒冠」代讀書人……。同時如蘇軾之「未暇遠尋三朵花」，以「三朵花」代人。他在序中說：「房州有異人，常戴三朵花，莫知其姓名，郡人因以三朵花名之」。如果沒有這解釋，別人如何會懂呢？所以這一種——又如以杜康代酒，——均是不甚妥當的。

替代其實是「用典」的先聲。用典的原始方式，也只是和替代一樣，以甲物代乙物，以甲事代乙事的，其目的使文章流利而有力；但是以後越走越僻，全事堆垛，以僻典的運用爲能事了。這一個問題，留俟下章再作研討。

用整句句子來作代替的，比用一個詞語更有趣。正如「寓言」之與「明喻」和「暗喻」一樣。除了上述幾例外，又如戰國策中齊王叫孟嘗君解職底話：

「寡人不敢以先王之臣爲臣」。

不過是免職中較漂亮的話，所代表的意念和「免職」是一樣的。又如左傳中底「得人以爲

敏」，笨人覺得聰明，那末其聰明之程度也可不言而喻了。凡此種種，都可以使文意婉曲起來，比老實說更有趣味，也比用詞語的替代方法高明得多了。

第十三章　造句上應注意的事項

知道了句子底構造和變化，知道了詞飾比喻等等；所造之句是否一定可以稱作佳妙呢？句底構成既無一定的法式，修詞的現象又多變化的，我們造句應該如何着手？我們造句，使它成為佳妙，應注意的有三個條件：(一)明白；(二)和諧；(三)生動。

如何纔可以使文句臻於明白的地步？如史通敘事篇中所說：

「公羊（應作穀梁）稱：郤克眇，季孫行父禿，孫良夫跛。齊使跛者逆跛者，禿者逆禿者，眇者逆眇者。蓋宜除跛者以下句，但云各以其類逆，必事加再述，則於文殊費，此為煩句也」。

依劉知幾底意思，只要加「各以其類逆」一句，文意已經夠明白了。但是魏際瑞卻批評劉氏底話道：「簡則簡矣，而非公羊史遷之文，又於神情特不生動」。所以「明白」與「繁簡」是兩個問題。劉知幾刪了原文，而明白底程度卻不及原文，所以還是繁的好。因此可知所謂「明白」，也有淺深可分。我們所需要的是最自然最有趣的「明白」，不單是寫述一個簡單的概念就算的。又如滹南遺老集中說史記留侯世家中的一句：

「劉敬說高帝曰：『都關中』」。

多了「曰」字。試看「劉敬說高帝都關中」一句，比原文是否不明白？我們知道這兩句雖則多少一個字，而明白的程度是相等的。那麼滹南遺老集中的議論是相當有理的。再如黃氏日鈔中所說的：

「蘇子由古史改史記，多有不當。如樗里子傳，史記曰：『母，韓女也，樗里子滑稽多智』。古史曰：『母韓女也，滑稽多智』。似以母為滑稽矣！然則『樗里子』三字，其可省乎？甘茂傳，史記曰：『甘茂者，下蔡人也；事下蔡史舉，學百家之說』。古史曰：『下蔡史舉學百家之說』。似史舉自學百家矣！然則『事』之一字，其可省乎？以是知文不可省字為工；字而可省，太史公省之久矣」。

文章中常常有省略的地方，但是省略得不適當，便妨害了句意底明白。所以要使句意明白，固然不可繁雜太甚，但是也不可以刻意求簡，作過分的省略。

其次妨害句子明白的是意義含混。當時作者或自知其意，但是，傳到現在，因句子構造方式不甚明瞭而生誤解。例如論語：

「民可使由之，不可使知之」，

便有兩個解釋。一是讀作「民可使由之，不可使知之」。二是讀作「民可，使由之；不可，使知之」。而意義卻完全相反。又如老子中的：

「故常無欲以觀其妙，常有欲以觀其徼」。也可以讀作「故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼」。意思也不相同。又如左傳上「殆人以為敝」，「殆」字可以解作「怠殆」之「殆」，也可解作「殆國」之殆。只因為造語上有了疏忽，文意便因之不明白，使別人難解了。

又有以歇後語造句，也易使別人不懂。如黃山谷的詩「斷送一生惟有，破除萬事無過」。每句下面歇去一「酒」字；不經注解，別人如何會懂呢？又如葉夢得石林詩話所載：「本謙題漢高祖廟云：『耳聞明主提三尺，眼見愚民盜一抔』。雖是着題語，然皆歇後。『一抔』事無兩出，或可略『土』字。如『三尺』，則有三尺律、三尺喙皆可，何獨劍乎？『耳聞明主』『眼見愚民』尤不成語。余嘗見交遊，道殆直意殊不可解。蘇子瞻詩有『買牛但自捐三尺，射鼠何勞挽六鈞』，亦與此同病。『六鈞』可去『弓』字，『三尺』不可去『劍』字，此理甚明易知也」。所以，歇後和藏頭並非到處可用，也得選擇其中已用慣而盡人皆知的詞語方不致使句意晦澀。

其次，使句意不明的原因，是在結構上故意求異。例如江淹底「孤臣危涕，孽子墜心」；「危」字與「墜」字故意互相交用。這一種方法，江氏常用它；如別賦中的「心折骨驚」，應作「骨折心驚」的。又如歐陽修底醉翁亭記中也有一句「泉甘而酒洌」，應作「泉

列而酒甘」。史記中也有一句：

「薊邱之植，植於汶篁」。

也是將「薊邱」與「汶篁」兩詞變換了位置。更著名的如杜甫底名句：

「紅豆啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」。

照普通的順序，應改作「鸚鵡啄餘紅豆粒，鳳凰棲老碧梧枝」的。其實此兩句儘不妨照本來次序排列，在音節上對偶上並無不妥之處；何必故意求異，令人費解呢？

也有人認爲這種毛病出於駢文及詩句者爲多，因爲它們受了音律與字數的限制，便不得不任意割裂成文了。我們固然承認，韻文音律與字數的限制往往容易使文句有病；但是這種倒裝的病態不一定限於韻文的；不過在韻文比較容易發現罷了。

駢文詩句之中又常常見到節縮名詞的現象。無論地名人名官名都加以節短。如文心雕龍中稱摯虞底文章流別論爲「流別」；李充底翰林論爲「翰林」：

「仲治流別，宏範翰林，各照隅隙，鮮觀衢路」。

最不妥當的是人名的節縮。如王勃滕王閣序稱楊得意作楊意；鍾子期爲鍾期：

「楊意不逢，撫凌雲而自惜；鍾期既遇，奏流水以何慚」？

散文中也有此種現象。如左傳中稱晉文公重耳爲「晉重」，莒展輿爲「莒展」。錢大昕底十駕齋養新錄中說：

「漢魏以降，文尚駢儷，諱嚴聲病；所引用古人姓名，任意割省；當時不以爲非。如皇甫謐釋勸：『榮期以三樂感尼父』。庾信詩：『唯有丘明恥，無復榮期樂』。白樂天詩：『天教榮啓樂，人恕接輿狂』。謂榮啓期也」。

顧炎武魏際瑞等人均贊同此種說法。誠然，爲了求句子的和諧，而任意割裂人名，稱「司馬遷」曰「馬遷」，稱「東方朔」曰「方朔」，稱「諸葛亮」曰「葛亮」，也不容易使人明白的。所以劉知幾說：

「其爲文也，大抵編字不隻，捶句皆雙。修短取均，奇偶相配；故應以一言蔽之者，輒足爲二言，應以三句成文者，必分爲四句」。

這也是針對着這種弊病而言的。其實句子的優劣，不在乎駢散單排長短，而是明白與否的問題。

使文句不明白的最大原因，是濫用典實。自從胡適倡議不用典之後，大家認爲用典是不應該的，因它足以妨害文句底明白。但胡適在文學改良芻議一文中，在用典中畫出了另外一個領域。以爲一、古人所設譬喩，其取譬之事物含有普通意義，不以時代而失其效用者，今人亦可用之。二、成語者合字成詞，別爲意義；其習見之句，通行已久，不妨用之。三、引史事與今所論議之事相比較，不可謂爲用典。四、引古人作比，此亦非用典也。五、引古人之語，此亦非用典也。足見所謂用典，乃指濫用僻典而言。其實最原始的

用典，卽是引用。引以往或現代的言語事實以作佐證，可以使自己底話有力量，而文意格外明顯。詩經中常有此例：

「人亦有言：『柔則茹之，剛則吐之』。…人亦有言：『德輶如毛，民鮮克舉之，我儀圖之』」。（大雅烝民）

史記太史公自序中述他作史記的動機，也用了許多古事來做例證：

「昔西伯拘羑里，演周易；孔子阨陳蔡，作春秋；屈原放逐，著離騷；左丘失明，厥有國語；孫子臏腳，而論兵法；不韋遷蜀，世傳呂覽；韓非囚秦，說難孤憤；詩三百篇，大抵賢聖發憤之所爲作也」。

沒有這些證據，說話便失了根據了。如果因爲他用典，而斥爲卑劣，豈非冤枉？又如戰國策中的說客常常引用故事昔言，孟子中也常引詩經中的話來做例證的。但是到後來卻變成了使文句不明白的因素了。李商隱作詩多用僻典，人稱之曰「獺祭魚」。元遺山論詩也說：「詩家多道西崑好，獨恨無人作鄭箋」。文章要注解纔能明白，一定不是好文章。周壽昌思益堂日札：

「凡人摘裂書語以代常談，俗謂之『掉文』，亦謂之『掉書袋』。『掉書袋』三字，見馬令南唐書彭利用傳。利用自號『彭書袋』。傳中所載掉文處，眞堪絕倒。傳有云：『或問其高姓，對曰：『隴西之遺苗，昌邑之餘胄』。又問其居處，對曰：『生自廣陵，長

儕螺渚』。其僕嘗有過，利用責之曰：『始予以爲紀綱之僕，人百其身。賴爾同心同德，左之右之。今乃中道而廢，侮慢自賢，故勞心勞力，日不暇給。若而今而後，過而勿改，予當循公滅私，撻諸市朝，任汝自西自東，以遨以遊而已』。時江南人每於宴語，必道此以爲笑樂。利用喪父，客弔之曰：『賢尊徂歿，不勝哀悼』。利用對曰：『家君不幸短命，諸子餬口四方，歸見相如之壁，空餘仲堪之棺，實可痛心疾首，不寒而慄。苟泣血三年，不可再見』。遂大慟。客復勉之曰：『自寬哀戚，冀閡喪制』。利用又曰：『自古毀不滅性，杖而後起，卜其宅兆而安措之，雖則君子有終，然而孝思不匱，三年不改，何日忘之』。又大歔欷。弔者於是失笑。會隣家火災，利用往救，徐望之曰：『煌煌赫赫，不可嚮邇，自鑽燧而降，未有若斯之盛，豈可撲滅乎』？又嘗與同志遠遊，追至一舍，俄不告而返。詰旦，或問之故。利用曰：『忽思朱亥之椎，猶倚隙平之戶；切恐數鈞之重，轉傷六尺之孤』。其言可哂者類如此』。

用典之失當，正如引用成語之不切情景一樣，往往易犯此病。王安石底桃源行首兩句「望夷宮中鹿爲馬，秦人半死長城下」。高齋詩話斥其與事實全不吻合；也是只知用典而不求適合的緣故，反而使文句不明白了。

什麼是和諧？便是句子的安排處處得到勻稱；不隨便加以省略，也不隨便更易主語，使讀者的觀點移動。例如戰國策中有一句：

「老臣以爲媼之愛燕后，賢於長安君」。

照理應作「媼之愛燕后，賢於愛長安君」。但將下文的「愛」字删了，又用了一個「賢」字，兩句輕重並不勻稱，便失了和諧了。又如左傳：

「匹夫匹婦強死，其魂魄猶能憑依於人；況良霄——我先君穆公之胄，子良之孫，子耳之子，敝邑之卿，從政三世矣。（鄭雖無腆，抑諺曰『蕞爾國』，而三世執其政柄，其用物也弘矣，其取精也多矣。）其族又大。——所憑厚矣，而強死，能爲鬼，不亦宜乎」？

括弧之中，又有了括弧，那麼讀者的注意力便被移轉了；這也是文句不勻稱的地方。

又如方苞左忠毅公軼事中的：

「及試，吏呼名至史公。公瞿然，注視。呈卷，即面署第一」。

史公下面的「公」字指左光斗，「呈卷」，又是史可法的動作，「面署第一」又是左光斗的動作。如此交替，也易令人注意力動搖。章實齋文史通義中說：

「汪之序文，於『臣粹然言』句下，直起云：『睢州諸生湯某妻趙氏，値明末李自成之亂』，云云，是亦未善。當云：『故明睢州諸生湯某妻趙氏，値李自成之亂』，於辭爲順。蓋突起，似現在之人；下句補出『値明末李自成』，文氣亦近滯也」。

此外文句意義上已無大病，而欲求音律上的和諧，文氣之調順，必注意於虛字之運

用。如宋稗類鈔所載：

「歐陽公為韓魏公作晝錦堂記云：『仕宦至將相，富貴歸故鄉』。韓公得之，愛賞。後數日，歐陽復遣介別以本至云：『前有未是，可換此本』。韓再三玩之，無異前者，但於『仕宦』『富貴』下各添一『而』字，文義尤暢。前輩為文不易如此」。

這也是為了求文句的和諧而改的。可見文句上的和諧，不單是安排的次序求其明白有順序而已。又如默記中也載着一個相類似的故事：

「章子厚少年未改官，蒙歐陽修薦館職。熙寧初，歐公作史炤峴山亭記，以示子厚。子厚誦至『元凱銘功於二石：一置茲山，一投漢水』。子厚曰：『……然終是突兀……』。惇欲改曰：『一置茲山之上，一投漢水之淵』……』。文忠公喜而用之」。

句中用同一字錯綜，如孟子中的「老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼」。因為它們詞性不同，又因為它是排句，所以非但不覺其嚕囌，反而有味。如果不是排句，句子中用同一字重複，便不和諧。例如說：「天已轉晴了，我們在公園裏游玩了，看見各種草木都縱開了」。每句末尾都用一「了」字，便感不甚和諧。同樣，王若虛滹南遺老集論史記中說：

「司馬相如病甚，天子曰：『可悉取其書』。使所忠往；而相如已死，家無書。問其妻，對曰：『長卿固未嘗有書也；時時著書，人又取去，即空居。長卿未死時為

一卷書，曰：『有使者來取書，奏之』。無他書』。其遺札言封禪事。與所忠。所忠奏其書而異之。其書曰：：：。凡用十『書』字，何其繁也？若云『相如已死，其妻曰：『長卿固未嘗有書，時有所著，人又取去。且死，獨遺一卷，曰：『有使者來卽奏之』』。其書乃言封禪事也。既奏，天子異焉。其辭云云』。不亦可乎」。駢文之中夾以散語，散文中夾以駢語，是一般人用以使文章和諧的好方法。全用單句或全用排句，便覺單調。又直述句中往往攙雜以疑問或驚嘆；對話太多了，便可改成爲直述句，這也是調劑文句的好方法。

語意有輕重，應該適合上下文的意思。同是一句話，說法不同，輕重也不同。例如論語中所說：「孟之反不伐，奔而殿，策其馬曰：『非敢後也，馬不進也』」。而左傳作「孟之側後人，以爲殿，抽矢，策其馬曰：『馬不進也』」。同是一句話，前一例便比後一例婉轉得多了。又如論語：「子謂子賤，君子哉若人」。左傳作：「狼瞫於是爲君子」。前一例表示子賤的確是一個君子，後一例不過是隨口稱讚的話罷了。凡此種也是爲了適合情景而設。文則中說：

「辭以意爲主，故辭有緩有急，有輕有重，皆生乎意也。『韓宣子曰：吾淺之爲丈夫也』，則其辭緩；『景春曰：公孫衍張儀豈不誠大丈夫哉』，則其辭急；『狼瞫於是乎君子』，則其辭輕；『子謂子賤，君子哉若人』，則其辭重」。

這些，也是造句時要加以注意的地方。因此有許多處所以不憚煩複地加以敍述。例如木蘭辭中的：

「東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭」。

連用「東南西北」四句，寫出一個女孩子出門時準備忙碌的情形。下文又述木蘭出門之後：

「朝辭爺娘去，暮宿黃河邊，不聞爺娘喚女聲，但聞黃河流水鳴濺濺；朝辭黃河去，暮宿黑水頭，不聞爺娘喚女聲，但聞燕山胡騎鳴啾啾」。

也是努力寫出一個向居閨閣的女子出外的心情。因爲她平日所聽到的只是「爺娘喚女聲」，但是此時卻只聽到黃河流水與燕山胡騎之聲了。末了寫歸來時父母兄弟姊妹歡迎她的情形，以及「開我東閣門，坐我西閣牀……」等語，也無非是強調女子戰勝歸來與男子不同的情況。——如這種地方，可以知道作者造成這種句子，並非笨拙的表現。左傳上也有這類的句子。如：

「東至於海，西至於河，南至於穆陵，北至於無棣」。

但所寫的卻是指實在的情形，和木蘭辭中所寫述的方式卻不甚相同，而給與讀者的意感，也不及木蘭辭了。孟子也善用這一種句法的。如莊暴論樂一章：

「今王鼓樂於此，百姓聞王鐘鼓之聲，管籥之音，舉疾首蹙頞而相告曰：『吾王之

好鼓樂，夫何使我至於此極也？父子不相見，兄弟妻子離散』。今王田獵於此，百姓聞王車馬之音，見羽旄之美，舉疾首蹙頞而相告曰：『吾王之好田獵，夫何使我至於此極也？父子不相見，兄弟妻子離散』。——此無他，不與民同樂也。

「今王鼓樂於此，百姓聞王鐘鼓之聲，管籥之音，舉欣欣然有喜色而相告曰：『吾王庶幾無疾病歟？何以能鼓樂也』？今王田獵於此，百姓聞王車馬之音，見羽旄之美，舉欣欣然有喜色而相告曰：『吾王庶幾無疾病歟？何以能田獵也』？——此無他，與民同樂也」。

完全舉兩段重複的文句來對比襯託；但我們卻不以爲病。因此正可以襯映出兩種不同的情形，作強有力的對照。雖則重複了，但卻不犯不和諧的毛病的。如果將它改作平常錯綜的文句，也未嘗不可以。我們對於這種地方，只可以當它作排句看，也不必拘拘於求字句的完全相同的。

怎樣使文句生動？就是要毫不矯飾，適合於當時的情形。說話時，儘量表示出說話底神情；寫事物，也竭力寫出它底印象；不單是老實說明便算成功。例如詩經上的碩鼠：

「碩鼠，碩鼠！無食我黍」。

簡直將「碩鼠」當作了人類。又如辛棄疾底「杯！汝來前」！也是如此。又如王安石戶部郎中贈諫議大夫曾公墓誌銘：

「始，諫議大夫知蘇州，魏庠侍御史知越州，王柄不善於政而喜怒縱入。庠介舊恩以進，柄喜持上。公到，劾之，以聞。上歎曰：『任某乃敢治魏庠，克畏也』！——『克畏』，可畏也；語轉而然」。

這種例子非常多，用了直寫的方式來寫出當時的口語，容易逼真而生動。又如我們說話，在情急或喜悅時往往有重複的地方，照式寫出來，也是使文句生動的方法。例如史記中述平原君對毛遂的話。當平原君選人赴楚時，毛遂自薦，而平原君卻瞧不起他：

「是先生無有也！先生不能，先生留」。

連用三「先生」。因爲當時平原君不願意叫他同去。這一句卻將不要他去的意念明明白白地表示出來了。等到後來毛遂成功之後，平原君異常不自安，便來了一套極端恭維的話：

「今乃於毛先生而失之也。毛先生一至楚而使趙重於九鼎大呂，毛先生以三寸之舌，強於百萬之師」。

一重複而神氣全出。又如孟子中的：

「有饋生魚於鄭子產。子產使校人畜之池。校人烹之，反命曰：『始舍之，圉圉焉；少則洋洋焉，悠然而逝』。子產曰：『得其所哉！得其所哉』！校人出，曰：『孰謂子產智？余既烹而食之，曰：得其所哉！得其所哉』」！

在這幾句獨白中，可以看出子產想像的魚入水之神情，以及校人狡猾的口吻。所以可以說是生動的。——這一種句法，通常叫做「疊句」。論語：

「斯人也，而有斯疾也，斯人也，而有斯疾也」。

用了疊句足以見其感慨之深。同時又有一種複句，它底功用也和疊句相似，可以增強語氣。如孟子中的：

「鄉為身死而不受，今為宮室之美為之；鄉為身死而不受，今為妻妾之奉為之；鄉為身死而不受，今為所識窮乏者得我而為之；是亦不可以已乎？此之謂失其本心」！

其中「鄉為身死而不受」一句，也可以增強他理論時候的語氣的。普通記載言語，各人有各人底性情及其職業特性，寫述時應加以注意，不可求其太雅。如章實齋所指的：

「文人固能文矣；文人所書之人，不必盡能文也。敘事之文，作者之言也。為文為質，惟其所欲，斯如其事而已矣。記言之文，則非作者之言也。為文為質，期於適如其人之言，非作者所能自主也。貞烈婦女，明詩習禮，固有之矣；其有未嘗學問，或出鄉曲委巷，甚至傭嫗鬻婢，貞節孝義，皆出天性之優，……每見此等傳記，述其言辭，原本論語孝經，出入毛詩內則……自文人胸有成竹，遂致閨修皆如板印。與其文而失實，何如質以傳真也」。

這種地方，應該加以注意。

寫述事物，當然須求其逼眞；但是刻畫太細，又無趣味。於是比喻是一種最好的方法。寫石，如「其嶔然相累而下者，如牛馬之飲於溪；其衝然角列而上者，若熊羆之登於山」；寫聲，如「如怨，如慕，如泣，如訴」……。但是使文章生動的，是依印象作描寫。或者用暗喻。如孫福熙紅海上的一幕：

「水面上的一點日影漸與太陽的圓球相接而相合，迎之而去了。太陽不想留戀，誰也不能挽留；空虛的舞臺上惟留光明的小星，在可羨的佈景前閃爍，聽滿場的鼓掌」。

所謂舞臺，是指海和天的；所謂「鼓掌」是指浪濤之聲。比用明喻更易感染別人了。又如敕勒川歌：「天如穹廬籠蓋四野」「風吹草低見牛羊」。又如柳宗元的小石潭記：「斗折蛇行，明滅可見」。都是屬於這一類的。可以使人得具體的印象。

使文意生動，另外的一個條件，是辭意的婉曲。一種感情，不直接說出來，留些餘地讓別人思考；這也是文人常用的手法。不過不能太晦；要費人猜想，便不是好文字。我們知道句子中有兩種說法：一種是肯定的句子，如「仁者，人也」；一種是否定的，如「聰與敏不足恃也」。但是往往有連用兩個否定詞的話，雖然也是肯定的意思，但比普通肯定語生動。如「故非有志者不能至也」，「此學之所以不可不深思而愼取之也」。爲什麼一定要

如此說？無非是求語氣的婉轉。又如愛羅先珂童話集：

「我沒有翅子的時候，也活着，你沒有鱗，豈非也並不死掉嗎」？

也是運用兩個否定詞而使文句生動的例子。此外，也有用閃爍的話來表示。如史記中寫周勃從監獄裏出來的嘆語：

「吾嘗將百萬軍，然安知獄吏之貴乎」？

完全寫出了獄吏的威福來。三朝北盟會編中記載岳飛在獄中也有同樣的話。又司馬光迂叟詩話中論杜甫底春望詩道：

「古人爲詩，貴於意在言外，使人思而得之；近世詩人惟杜子美最得詩人之體。如『國破山河在，城春草木深；感時花濺淚，恨別鳥驚心』。『山河在』，明無餘物矣；『草木深』，明無人矣。花鳥，平時可娛之物；見之而泣，聞之而恐，則時可知矣。他皆類此，不可遍舉」。

詩詞之中這類例子是比較多見的；大抵是用以抒情的居多。但也有以反說來表達情意的，如背影中常說「那時，我實在太聰明了」等話。戰國時，諷諫之士也很多這一類底話，如淳于髡對齊王所說的。

使文句生動，也有賴於虛字的運用，「之」「乎」「者」「也」「的」「麽」「呢」「啦」，也不是隨便寫寫而已的；尤其是連詞與助詞。曲洧舊聞記載著一個故事：

「范文忠公在蜀，始爲薛簡肅公所知；及來中州，人未有知者；初與二宋相見，二宋亦莫之異也。一日相約結課，以『長嘯卻胡騎』爲題。公賦成，二宋讀之，不敢出所作，旣而謂公曰：『君賦極佳，但破題兩句，無頓挫之功。每句之中添一『者』字如何』？公欣然從之。二宋自此遂大加稱賞，乃定交焉」。

我們先得揣摩語氣上的變化，然後可以了解在那一種地方用得最適當。當然，濫用虛字也並不是一個好方法。世說新語中有很多傳神之語，我們可以參考一下。

能夠做到上述這三個條件，文語上至少可以無大過了。但是這幾項必須常加研究纔可以了解的。這不過是幾種原則而已。

句語的單、複、長、短也沒有一定的規則。總之，要能交互替用，不可拘泥於某種形式，求其有變化。駢文與散文的不同，也不過是文章中駢句散句成分多少之比例各異而已。造句上重要的項目也是不外乎上述幾點。如能細細揣摩，至少不致有不明白不和諧的病態了。

也許有人以爲駢文重在聲律，而散文則與聲調毫無關係；這也是錯誤的見解。歐陽修文中加了兩個「而」字，和改作「一置玆山之上，一投漢水之淵」，都是和音節有關係的。而韓愈底文章力求其佶屈聱牙，也是想從平常調和的音節中，變化出不調和的美來。駢文不過單就調和的一方去發展而已。散文通常也要求它輕重抑揚和文意吻合；同時全篇加以調

劑；其中並沒有什麼奧妙的地方。像在電影院裏奏着無線電的播音，它底高低緩急和劇情要有關係，至少不能背戾，如此而已。

所以文句的優劣，應該就全篇文章來看，看它在全篇文章中是否能發揮它所任底功能。如果徒然佔據一個地位，那末整句就是駢枝贅疣了。讓我以劉勰底話來作結論吧！

「夫我文匠筆，篇有小大；離章合句，調有緩急。隨變適會，莫見定準。句司數字，待相接以爲用；章總一義，須意窮而成體。其控引情理，送迎際會，儕若舞容迴環，而有綴兆之位，歌聲靡曼，而有抗墜之節也。尋詩人擬喻，雖斷章取義；然章句在篇，如繭之抽緒，原始要終，體必鱗次，啓行之辭，逆萌中篇之意；絕筆之言，追媵前句之旨，……若辭失其朋，則羈旅而無友；事乖其次，則飄寓而不安」。

第十四章　章篇底安排

已論列過用詞和造句，我們可以進而研討章篇底安排了。一篇文章可以分成幾個段落，這段落便叫做「章」。所以詞是句的基礎，句是章的基礎，而章又是全篇的基礎。文心雕龍章句篇中說：

「夫設情有宅，置言有位。宅情曰章，位言曰句。故章者明也，句者局也。局言者聯字以分疆；明情者總義以包體。區畛相異，而衢路交通矣。夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。振本而末從，知一而萬畢矣」。

一篇文章有一個重心，每章是幫助闡明這中心的。而一章之中也有一個重心，不容錯亂。陸機文賦中說：「或仰逼於先條，或俯侵於後章；或辭害而理比，或言順而義妨。離之則雙美，合之則兩傷」。所以裁章必須在一篇之中，擇其同屬一範圍的合成一章；如此方不錯亂矛盾。而一章之中語句的先後，又得加以安排，要有層序。文心雕龍中又說：

「句司數字，待相接以為用；章總一義，須意窮而成體。其控引情理，送迎際會，

僻若舞容迴環，而有綴兆之位；歌聲靡曼，而有抗墜之節也。尋詩人擬喩，雖斷章取義，然章句在篇，如繭之抽緒，原始要終，體必鱗次，啓行之辭，逆萌中篇之意；絕筆之言，追媵前句之旨，……是以搜句忌於顛倒，裁章發於順序，斯固情趣之指歸，文筆之用致也」。

據元白珽湛淵靜語載：莫子山暇日山行，過一寺，頗有泉石之勝，因誦唐人絕句以快喜之。云：「終日昏昏醉夢間，忽然春盡強登山，因過竹院逢僧話，又得浮生半日閒」。及叩寺僧，乃是庸俗不堪之人，與之語，又格格不相入，於是乃改唐詩道：「又得浮生半日閒，忽聞春盡強登山；因過竹院逢僧話，終日昏昏醉夢間」。順序一變，意思也完全不同了。又如墨子原本尚賢中有一章是：

「是故昔者堯有舜，舜有禹，禹有皋陶，湯有小臣，武王有閎夭、泰顛、南宮括、散宜生，得些莫不勸譽。且今天下之王公大人士君子，中實欲爲仁義，求爲上士，上欲中聖王之道，下欲中國家百姓之利，而天下和，庶民阜。是以近者安之，遠者歸之，日月之所照，舟車之所及，雨露之所漸，粮食之所養，故而賢之爲說，而不可不察此者也」。

因爲其中錯簡甚多，所以讀了不易明白他道一章的中心思想。再試看王念孫校正之本，加以排列，便豁然明白了。

「是故昔者堯有舜，舜有禹，禹有皋陶，湯有小臣，武王有閎夭、泰顛、南宮括、散宜生，而天下和，庶民阜，是以近者安之，遠者歸之，日月之所照，舟車之所及，雨露之所養，得此莫不勸譽。且今天下之王公大人士君子中，實將欲為仁義，求為上士，上欲中聖王之道，下欲中國家百姓之利，故尙賢之為說，而不可不察此者也」。

所以一章之中句子要有次序。一章之中，必須言之有物，也不可與全篇文意衝突，成為駢枝贅疣。換言之，全章主要的條件，也以明白為上。唐彪讀書作文譜中說：「文章不貫串之弊有二：如一篇中有數句先後倒置，或數句辭意少礙，理卽不貫矣。承接處字句或虛實失宜，或反正不合，氣卽不貫矣。二者之弊，雖名文亦多有之。讀文者不當以名人之文恕於辨察；必細心研究，辨析其毫釐之差」。但是在上述兩病之外，尙有一章中的文字晦澀不明，添在全篇之中，有類蛇足，非但不使全篇文字生色，且反妨礙其統一性的。如歸有光項脊軒記當中的一段：

「項脊生曰：蜀淸守丹穴，利甲天下，其後秦皇帝築女懷淸臺。劉玄德與曹操爭天下，諸葛孔明起隴中。方二人之昧昧於一隅也，世何足以知之！余區區處敗屋中，方揚眉瞬目，謂有奇景，人知之者其謂與陷井之蛙何異」？

此段文章破壞了全篇底凝聚性，而這一章中的中心思想也嫌不明白。它底文句卻沒有什麼

不通順的地方。就一章而論，也雖它說話沒有力量，所引用的例子也不夠明白。

又有單有調子而無內容的文章，從前人往往不肯割愛，讓它在文章中占一個位置。這是徒然拖長了篇幅，於全篇無益而有害的。這種章節，更不宜讓它存在。梁紹壬秋雨盦隨筆中曾記載兩段單有調子沒有內容的文章：

「天地乃宇宙之乾坤，吾心實中懷之在抱，久矣夫千百年來，已非一日矣。溯往事以追維，曷勿考記載而誦詩書之典籍。元后即帝王之天子，蒼生乃百姓之黎元。庶矣哉億兆民中已非一人矣，思入時而用世，曷弗瞻黼座而登廊廟之朝廷」。

完全是空調子。從前人的文章中往往喜歡嵌入一段或幾句濫調的。

再就整篇的結構來加以研討，章既然是篇中的基石，那麼全篇結構的優劣，當然也是基於章的安排是否適當；每一章是否已盡了它的責任。文心雕龍鎔裁篇中說：

「是以草創鴻筆，先標三準：履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。然後舒華布實，獻替節文，繩墨以外，美材既斲。故能首尾圓合，條貫統序」。

王安石稱春秋為「斷爛朝報」；有人評鄒陽上梁孝王書為「白地光明錦，裁為負販袴」。即是說他們不能有良好的結構。一篇文字一定得有一個中心；每章雖各有其主意，要之，亦均有整篇中心之一端。曾國藩說：

「一篇之內端緒不宜繁多。譬之萬山旁薄，必有主峯；龍袞九章，但挈一領。否則首尾衡決，陳意蕪雜，茲足戒也」。

普通文章，它們的全篇，和每段有很密切的關係。章與章之間，求其連絡，這方法很不一致；普通常見到的是文字上的連繫。如司馬遷報任安書中先說「教以愼於接物，推賢進士爲務」，而後又說「今少卿乃教以推賢進士，無乃與僕私心剌謬乎」？又如宗臣報劉一丈書，先言「以上下相孚，才德稱位語不才，則不才有深感焉」，下面再述「今之所謂孚者何哉」，「此所謂上下相孚也」。周容鵜籠夫人傳每一章中均有「夫人靜坐治針帶，無少異容」，凡複三次。更奇怪的是龔自珍底說居庸關，前半篇每段有「疑若可守然」一句：

「居庸關，古之謂守者之言也。龔子曰：疑若可守然。何以疑若可守然？曰：出昌平州，山東西遠相望，俄而相輳，相赴，以至相蹙。居庸置其間，如因兩山以爲之門，故曰：疑若可守然。關凡四重……關之首尾具制如是。故曰疑若可守然。下關最下，中關高倍之，上關高又倍之；八達嶺之俯南口也，如窺井然。故曰：疑若可守然」。

下半篇凡六段，每段的開端都有一句「自入南口」一句。這一篇文章是比較奇特的一篇，這幾句都是全篇的連繫。又如莊辛說楚王，每一段有「夫××，其小者也，××之事因是已」，不過以蜻蜓、黃雀、黃鵠、蔡靈侯、君王，由小及大，漸次推進，也漸次說到

主題的。也有一種章與章之間本沒有關係，已可獨立爲一篇而加以連繫的，像史記的刺客列傳記載一個刺客的事實完了以後，加上一句「×年而有××之事」，便將它連結起來了。又如記遊或者記時的，往往也用短語作連繫。如惲敬的遊廬山記：

「嘉慶十有八年三月己卯，敬以事赴宮亭。

庚辰，檥星子，因往遊焉。

辛巳，由三峽澗陟慨賞亭。

壬午，道萬杉寺。

癸未，往棲賢。

甲申，吳蘭雪攜家雪黧沙彌朗圓來。

乙酉，曉望瀑布」。

完全以日期來作連繫的，但每一開端加以變化罷了。記事的如左傳上晉文公出國一篇中，過衞「及齊」「及曹」「及宋」「及鄭」「及楚」「送諸秦」也是應用這種連絡的方法的。

以上所舉都是連繫明顯的例子，也可以說是平敍的。如蘇軾底後赤壁賦中有「是歲」「復遊」「曾日月之幾何，而江山不可復識矣」，完全是照應到前赤壁賦的。又如柳宗元的永州八記，寫西山一篇之後，寫鈷鉧潭道「鈷鉧潭在西山西」；再寫小邱道「潭西二十五步，當湍而浚者爲魚梁，梁之上有邱焉」，再寫小石潭道「從小邱西行百二十步，隔竹篁，聞水

聲，如鳴佩環，心樂之，伐竹取道，下見小潭」；再寫袁家渴道「……莫若鈷鉧潭……莫若西山；……莫若袁家渴」；再寫石渠道：「自渴西南行不能百步，得石渠」；再寫石澗：「由渴而來者，先石渠，後石澗」；再寫小石城山「自西山道口徑北，……土斷而川分，有積石橫當其垠」。每一連繫的方式，均有變化；不注意，不容易分別出來。當然這是比較聰明的辦法。

至於全篇統一的方法，除上述幾點以外，最常見到的，又有兩種：一種是歸納式，一種是演繹式。舉個例說，如賈誼底過秦論，先述說秦初之強，再寫其敗亡之速，而得到了一個結論：「仁義不施，而攻守之勢異也」。這是歸納式的一例。又如他底陳政事疏，先說「可為痛哭者一，可為流涕者二，可為長太息者六」，以後便縷述所以痛哭所以流涕所以太息的理由。這是演繹式的例。王光祈底工作與人生一篇，前半篇說「什麼是工作」，下半篇解釋「為什麼要工作」。前半是演繹式，而後半卻用歸納式。前半篇他先解釋「工作」一詞底定義道：

「工作的定義就是：『以自己的努力作成有益於人類的事業』」。

以後便逐段解釋這定義中的話。解釋完了，便告一段落。下半篇先舉出別人的解釋「報恩主義」「借債主義」，加以批評；然後提出自己底答案，「共同生活主義」。這是一篇文章中共用這兩種方式的例子。

記述文通常以事實發生底次序作先後順次述說的。如侯方域底馬伶傳，先寫馬伶不及李伶的事；再寫三年以後馬伶壓倒李伶的事，完全照時間順述的。但是也有人嫌它太平凡而加以變化的；那末便又有了許多的作法。如蘇軾底方山子傳：

「方山子，光黃間隱人也。少時，慕朱家郭解爲人，閭里之俠皆宗之。稍壯，折節讀書。……晚乃遁於光黃間……獨念方山子少時，使酒好劍……今幾日耳，精悍之色，猶現於眉間，而豈山中之人哉」！

按時間，「獨念方山子少時」一段，應說在「晚乃遁於光黃間」之前；現在放在後面，叫做「追敍」。左傳上，常用一個「先」字，「初」字來表示的。如城濮之戰：「初，晉侯始入而教其民」。又如史記屈原賈生傳寫屈原道：

「王怒而疏屈平。屈平疾王聽之不聰也，邪曲之害公也，方正之不容也，故憂愁幽思，而作離騷。……屈平既絀……」。

將屈原作離騷的緣由及對於離騷之批評，夾在「王怒而疏屈平」和「屈平既絀」之間，這叫做「插敍」。普通常在敍事文中插入當時風物之描寫，如蔣士銓鳴機夜課圖記中插入「簷風几燭，若愀然助人以哀者」；魏禧大鐵椎傳中插入「時雞鳴月落，星光照曠野，百步見人」等語，這在記述文中是很有幫助的。此外，又如柳宗元底梓人傳，前面不寫出梓人的姓名，文末方說他叫楊潛，這是「補敍」。又如王安石遊褒禪山記中先說：

「余與四人擁火以入。入之愈深，其進愈難，而所見者愈奇」。

結尾的地方再述「四人者：廬陵蕭君圭君玉，長樂王回深父，予弟安國平父，安上純父」。

這也是補敍的例。不補敍，前面「予與四人擁火以入」一句，四人是誰，便不明白。如果將四人姓名加在前面，也未嘗不可以。

章篇的結構，大約如此，不過變化很多，不能一概而論。有許多人喜歡多變化，故意為奇，往往忽略了連繫，而使文章的變化不合於原則。章學誠文史通義中說道：

「有明中葉以來，一種不情不理，自命為古文者，起不知所自來，收不知所自往，專以此等出人思議，誇為奇特，於是坦蕩之途，生荊棘矣。夫文章變化侔於鬼神，斗然而來，戛然而止，何嘗無此景象，何嘗不為奇特。但如山之岩峭，水之波瀾，氣積而勢盛，發於自然。必欲作而致之，無是理矣」。

所以作文謀篇，不可故意作奇，而失卻自然之美；而成篇也以明白生動為先決條件。同時所敍之事物不同，所論之事實不同，所描寫的情景不同，得觸景生情，自加變化，也不能指定一定應用那一種方式的。清人論文有「起承轉合」之說，統論一般的，尚不無道理，但一定約之以如此形式，便成刻板的文章。章學誠又說：

「古人文成法立，未嘗有定格也；傳人適如其人，述事適如其事；無定之中，有一定焉。知其意者，旦暮遇之，不知其意，襲其形貌，神弗肖也。往余撰和州故給事成

性志傳，性以建言著稱，故采錄其奏議。然性少遭亂離，全家被害，追悼先世，每見文辭。而猛省之篇，尤沈痛可以教孝。故於終篇，全錄其文。其鄉有知名士，嘗謫余文曰：『前載如許奏議，若無猛省之篇，譬若行船，鷁首重而舵樓輕矣，今此婪尾，可謂善謀篇也』。余戲詰云：『設成君本無此篇，此船終不行耶』？蓋塾師講授四書文義，謂之時文，必有法度，以合程式。而法度難以空言，則往往取譬以示蒙學。擬於房室，則有所謂間架結構；擬於身體，則有所謂眉目筋節；擬於繪畫，則有所謂點睛添毫；擬於形容，則有所謂來龍結穴。隨時取譬，然為初學示法，亦自不得不然，無庸責也。惟時文結習，深錮腸腑，若進窺一切古文，皆以時文見解，動操塾師啓蒙議論，則如用象棋枰布圍棋子，必不合矣』。

文章方式之不易，亦於此可見了。

第十五章　開端與作結

開端和結尾，是一篇文章中比較重要的部分；它們底好壞，往往會影響到全篇文章。初學者一提起筆，常常覺得有許多的感想或事實，不知從那一點先說好。「一部廿四史，不知從何說起」。於是不得不先來一套模棱兩可的話：「人生天地之間」也好；「時代的巨輪，絕地推進」也好，「時光過得真快」也好。……隨便那一篇文章的開端都可以用得着。或者隨便寫上一個嘆詞「嗚呼」「嗟乎」「啊喲」……等俗濫的調子，接着再發一段不關痛癢的空論。我在一本大約是「作文菁華」之類的書中，發見兩篇文章，一篇底題目是，「治國必先自治論」，另一篇是「五四運動紀念日感言」，可是這兩篇文章的開端是相同的：

「求木之高，必固其根；欲流之遠，必浚其源。舍本而逐末，其能達到目的也幾希」。

文字上毫無什麼差誤，但是總覺得離開題意太遠了。凡是到處可用的文章，一定卽是到處都用不着的文章。開端如此，結尾也是如此。

先就著名的文章來研討它們底開端吧。據說歐陽修作醉翁亭記初稿的開端有二十多字，從滁州底四周說起，後來屢次改易，便成爲現存的樣子，「環滁皆山也」一句，全文爲之凝聚。最常見的開端，一寫就提到主題，如蘇明允權書論六國一篇，開首說：

「六國破滅，非兵不利，戰不善，弊在賂秦。——賂秦而力虧，破滅之道也」。

又如朱自清底背影的開端：

「我與父親不相見，已經二年餘了；我最不能忘記的是他的背影」。

又如宋起鳳底核工記，開頭便說：

「季弟獲桃墜一枚」。

又如宗白華底學者的態度與精神，一開頭便喝出全文的要點：

「我向來最佩服的，是古印度學者的態度；最欽仰的，是歐洲中古學者的精神」。

又如李斯諫逐客書的開頭，也說「臣聞吏議逐客，竊以爲過矣」，以後便申述這兩句話底理由。以上諸例，皆是將全篇重心放在開端的。但是並非所有文章皆是如此的，如蘇軾底激戰守，以反詰語作開端；賈誼過秦先敍秦之強，將重心放在結尾。讓我再以文章底體裁來說明幾種不同的開端。

記述文大抵先寫出所要記的事物之來源形狀，或者所記人物之姓名里居，……上例「季弟獲桃墜一枚」，和魏學洢核舟記底發端「明有巧人王叔遠，能以徑寸之木，爲宮室

器皿人物，以至鳥獸木石，罔不因勢象形，各具情態。嘗貽余核舟一，蓋大蘇泛赤壁云」。又如韓愈畫記：「雜古今人物小畫共一卷」。袁希濤大同雲岡石窟佛像記：「大同雲岡石窟造像，與洛陽伊闕造像相輝映」。——這些都是寫事物的開始的。又如蘇軾底遊定惠院記：「黃州定惠院東，小山上，有海棠一株，特繁茂；每歲盛開，必攜客置酒，已五醉其下矣」。魏叔子大鐵椎傳：「大鐵椎，不知何許人」。侯方域李伶傳：「李伶者，金陵梨園部也」。梁啓超武訓：「武訓，山東昌邑人」。——這是記事記人的開始。

論說文的開端，大都先提出所要論說的事物，或先提出自己底主見。如果這事物，爲大衆所共知的，可以不加解釋，或是舉出和它同類的事物而加以比較，說明其不同。例如黃宗羲原君中「君」底意義，已爲大衆共知，不須再加解釋，開端便先論古代之君。又如荀子底性惡篇「性」字，各說紛紜，不必列舉，所以一開端便直述自己底見解道：「人之性惡，其善者僞也」。更有一種事物，初看來似乎是很普通的，但作者卻另有特殊的見解，那末開端便應加以說明了。如蔡元培我的新生活觀：「什麼叫舊生活？是枯燥的，是退化的。什麼叫新生活？是豐富的，進步的」。又如胡適底不朽論，先提出別人底幾種解釋，再加以自己底見解。另有一種雖是普通事物，而說明卻不甚容易，便提出相似的事物而加以比較。如大同雲岡石窟佛像記，先與洛陽的石像來比較並論；蔡元培底圖畫以圖畫與建築雕刻作一比較：「建築雕刻，體而互見之美術也；其有舍體而取面，而於面之中，仍含

有體之感覺者爲圖畫」。如此纔能解釋其所要論說的事物。

描寫文的開端，大抵是先提出所要寫的事物，和記敍文差不多。或者也可以先寫一個大概的輪廓。如茅盾底苔池速寫：

「沿池子的水面，伸出五個人頭」。

再換次描寫這五個人洗澡時的姿態。

以上幾種，不過舉其大多數的開端而言，當然也有例外。如記事之文，便可有追敍、補敍、倒敍的寫法，也可先寫四周的風景。議論文也可將主題放在中間或結尾的。我們不妨依情景而變化。普通文藝性文字，往往喜歡有一個活的開端。托爾斯泰學普式庚，也是注意於開端的動作。現代寫散文小說的人，也往往先寫一段風景或室內的陳設，因爲這兩者很不容易使全文的印象凝聚起來的緣故。總之開端須求其自然和諧而與全文有密切的關係。如龔自珍底記王隱君：

「於外王父段先生廢籮中見一詩，不能忘。於西湖僧經箱中見書心經，蘊且半，如遇籮中詩也，益不能忘」。

不但引出了下文的書法和訪王隱君的事，而且似乎不費力氣地寫出來，有輕鬆的趣味。又如魯迅的秋夜底開端：

「在我的後園，可以看見牆外有兩株樹，一株是棗樹，還有一株也是棗樹」。

也是一個不平凡的開端，似乎突兀而又富於風趣的。又如江淹底恨賦，它底開端先描畫出一個「恨」字來：

「試望平原，蔓草縈骨，拱木斂魂。人生到此，天道寧論。於是僕本恨人，心驚不已，直念古者，伏恨而死」。

也是一個較好的開端。

結尾固然也有是全篇的重心，如過秦論底「仁義不施，攻守之勢異也」；可是通常也有許多變化。我們作文，以為話說完了，文章也跟着完了。如果我們作文不考慮於結尾的安排，整篇的文章便成「虎頭蛇尾」了。「文隨意盡」，往往便讀者沒有回味的餘地。所以結尾求其有餘韻；要在文章未完的地方，先考慮到如何結尾；留一些意思讓別人去思索。

再就文章的性質來討論結尾的方法吧。記敘文普通將事物敘述完畢之後，便可終結；而要照顧到全篇。如核舟記的結尾：「計其長，曾不盈寸。蓋簡桃核修狹者為之」。核工記末了，也將上文所說的東西，來統計一下；這是最常見的結尾方法。但是從前人在寓言及記物書之後，一定要加上一段議論。其實這是不必要的；不如放上些感情上的渲染，可以使結尾雋永些。項脊軒記「庭中有枇杷樹，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如蓋矣」，便有「樹猶如此，人何以堪」的感情攙入其中，令人往復徘徊。又如蘇梅亮的梧桐的末了：

「但是我知道明年還有春天要來。——明年仍有螞蟻和風呢！但是我知道有落在土裏的桐子」，也隱約地說出了「努力便能永生」的意念了。

記敍文記到某一相當的地方，戛然而止，也能耐人尋味的，似乎還希望他再說下去。如遊定惠院的結尾，他怕與一般「濡筆記之」「援筆爲記」一類的平凡結尾雷同，因此另起一端緒，像是附記一樣，「時參寥獨不飲，以棗湯代之」，也矯健有趣。又如說居庸關的末尾「降自八達嶺，地遂平，又五里，曰岔道」，下面再也不說了。猶之說笑話，說到可笑之處，便是終止適當的地方。又有一種結尾是將上文的一句重複一下的，如林嗣環底口技：

「撤屏視之，一桌、一椅、一扇、一撫尺而已」。

一方面回顧上文，一方面又可將全篇重要的地方，再申述一下。

論說文的結尾，有的是寫出全篇的重心。如柳宗元底封建論「吾固曰非聖人之意也，勢也」。也有的也插入了作者的感慨，如六國論末了「苟以天下之大，而從六國破亡之故事，是又在六國下矣」，便唔唔地慨嘆宋代底局面。

文藝寫作，也不隨便忽略它底結尾的，普通以故事的焦點，作終結的地方，這是比較合於藝術原則的。紅樓夢寫到大家庭的衰落便告終結；傀儡之家寫到娜拉的出走便閉了幕；西廂記終於驚夢，……都是留些餘味給讀者咀嚼的。如果說完了，又有什麼趣味呢？

中國底詩詞也是如此，有的簡直整首的詩詞，爲了這餘味而設的。如「舊時王謝堂前燕飛入尋常百姓家」。「王謝堂前雙燕飛向誰家」？第一例不必你去追問以後的情形，第二例也並不等別人底回答，今昔之感，已繚繞於讀者底心頭了。記王隱君底結尾也很輕鬆：

「橋外大小兩樹依倚立，一杏，一烏桕」。

很能使人想像到那隱者的生活情形來。這是一個善變化而巧妙的結尾。

所以結尾忌在說完，戛然而止與加入感情這兩種方法，是補救說完的弊病的。我們說話也何嘗不如此。有風趣的人，總在話後留些餘地讓別人去想想；只有那些笨伯纔一瀉無餘的將滿肚子底話倒出來。在記敘文或寓言後面加上一段議論，便犯了這種毛病。別人讀了上文的記述與寓言，當然會知道文章的重心或要旨的，——除非你底文章根本就不明白——因此便可不必再說。例如列子中愚公移山，把故事說完了，也就終止了，讓別人自己去理會，這纔是妥當的方法。

開端與結尾，都是文人們所苦心經營的事。他們就題材來研究，如何可以從適當的方法展開，從適當的地方終止；又如何可以不同凡俗，不爲人討厭；它們正和全篇的結構同樣地爲作者所操心；並不是幾個嘆詞俗調便可以解決的。陳繹曾在文說中稱文章的結構有「本事」和「斷決」。這兩者卽是開端與結尾。足見古人對於這兩項也並不輕視的。文心雕龍中所說的「首尾圓合」，也是指開端結尾和本文要有連繫的。曾國藩所稱「首尾衡決」

是指不好的開端和結尾而說的。

上面所述的，祇不過是一個原則，其中也有變化；作者最要緊的是隨機應變，不可拘拘於模擬那一種形式。章學誠所稱「削足適履」，便指專事形式不顧內容的病。「第一個以花比美人的是天才，第二個以花比美人的便是白癡」，也是這意思。不過我們能仔細地研究各種開端結尾的方法，也可以領悟在某種情景，應該如何開端如何結尾。即以末了提入感情一端而論：也宜隱不宜顯；宜婉曲，不宜直說；宜就事物立論，不宜丟了事物來作無病呻吟。末尾用幾個「嗚呼」一類的詞和項脊軒記底結尾似乎相似的，然而其效果卻是相反；「文隨意盡」的結尾和說居庸關底也似乎差不多，可是結果也大不相同。又如魯迅的秋夜開端，卻似記王隱君底結尾，而又有變化。如果我也照樣來一個「一株是什麼，還有一株也是什麼」也是毫無趣味的事。知道了這種變化，我們便可以了解如何來創製一個好的開端與結尾了。

第十六章　動作底描寫和感情底抒發

作文中重要的技巧，是動作的描寫，感情的抒發和議論的邏輯。邏輯已是一種專門的學問了，我們不再去論它。因爲文章裏面所應用的只是一些最普通的論理原則，而文章優劣，又和論理沒有多大的關係。這裏單就動作和感情兩項加以討論。

先說動作。我們記述人事，或者人物，或者記遊，以及寫物，動作是必要的事項。所以寫動作必須具體而深刻。同時要適合於所動作的人物的個性，否則便失了功效。

動作的功用是幫助人們底說話，也有以動作來代替語言的。蘇軾怪石供中所謂「海外有形語之國，口不能言，而相容以形，其以形語也捷於口」。啞子也是以手作勢。又如旗語也是全用動作的。論語：

「或問禘之說。子曰：『不知也。知其說者之於天下也，其如示諸斯乎』？指其掌」。

話裏的「斯」字乃是指掌而言的。如果沒有「指其掌」的話，便不明白。這便是動作的功用了。又如左忠毅公軼事中：

「公辨其聲而目不可開，乃奮臂以指撥眥」。

下一句也是寫動作的。足見左光斗這時候的受刑罰而「面額焦爛」。有了這動作，描寫便更加具體了。

動作可以分作兩種：一種是靜物底動作，另一種是純粹的動作。其中又可以分作連續動作和不連續動作兩種。

靜物底動作，是借作形容之用的，如樹底搖擺，太陽月亮底上升下降，雲霞底變幻等等。在靜物中加以動的描寫，景物便有生氣了。如科敏樹底夜渡兩關記中的：

「適有大星，光熠熠自東西流」。

明明是靜物，這樣一寫，便覺得是動作了。又如柳宗元永州八記：

「每風自四山而下，振動大木，掩苒衆草，紛紅駭綠，蓊葧香氣，衝濤旋瀨，退貯谿谷，搖颺葳蕤」。

又如鮑照登大雷岸與妹書：

「其中騰波觸天，高浪灌日，吞吐百川，寫泄萬壑，輕烟不流，華鼎振涾，弱草朱靡，洪漣隴蹙，散渙長驚，電透箭疾，穹濤崩聚，坻飛嶺覆，回沫冠山，奔濤空谷，砥石爲之摧碎，碕岸爲之齏落」。

也是寫靜物之動作的。這一類描寫，往往將形容人類的性狀詞加於物上，如「篩碎猶紅，霜凋夏綠」。「影來池裏，花落衫中」，比「池中有影，衫上有花」要生動得多。

純粹的動作，指原來動作而言。動作之中又有連續與不連續之分。如前例「以指撥苔」是不連續的。上述的幾個例子也屬於不連續的動作。這一類大抵用以點綴文中的幾個場面，使它更具體化，更活潑些。而真正的描寫動作，還是用連續動作爲多。

動作的連續與否，並不在句語的多寡，也不必一定接續在一起。就是說，連合幾個不連續的動作，也可以成爲連續動作的。例如辛棄疾底祝英臺近：

「試把花卜歸期，纔簪又重數」。

下一語便是表示其連續了。又如連合幾件不連續動作在一起，而時間上也不密切，可以上下倒從的，這又有些類似靜物之動。但我們也可以稱爲連續的，因爲這動作仍向同一目標進行。先妣事略：

「孺人之吳家橋則治木棉，入城則緝纑。……冬月爐火炭屑，使婢子爲團，纍纍曝階下。……手中紉綴不輟……」。

其目的是說主人底節儉；雖是片段的，但是卻有連帶的關係。又如陶潛底桃花源記：

「見漁人，乃大驚，問所從來。具答之。……村中聞有此人，咸來問訊。……餘人各復延至其家，皆出酒食。……既出，便扶向路，處處誌之」。

雖不密切，但卻有時間上的程序的，其連續性也更明顯了。

寫連續動作的手法，歸納起來，大抵不外乎幾種：一是點出時間的匆促的，如祝英臺近

中的「纔」「又」等字。又如李陵答蘇武詩：「仰視浮雲馳，奄忽互相踰」。又如莊辛說楚王：

「倏忽之間，墜於公子之手」。

第二種是用短句來提示動作的密切的，如幻戲的連續，利用眼膜留象，使人有連續的感覺。如史記中的：

「桓公與夫人蔡姬戲船中。蔡姬習水，蕩公。公懼，止之。不止。出船，怒歸蔡姬，弗絕。蔡人亦怒，嫁其女」。

但是也有不用短句，而用複雜單句；它底效力，也和上例相同。左傳上有一段兼用短句和複雜單句的例子：

「齊侯游姑棼，遂田於貝丘，見大豕。從者曰：『公子彭生也』。公怒曰：『彭生敢見』！射之。豕人立而啼。公懼，隊於車，傷足，喪屨。反，誅屨於徒人費，弗得，鞭之見血。走出，遇賊於門，劫而束之。費曰：『我奚御哉』！袒而示之背，信之。費請先入，伏公而出鬬，死於門中」。

其中用「而」字的句子，便是複雜的單句，也是和短句有同樣的功效，使句語變化，正不妨交互應用。

第三種方法是上下句多重複的字眼；同時也利用短句來使節拍加緊的。如史記中荊軻刺秦王一段：

「軻既取圖奏之，秦王發圖，圖窮而匕首現。因左手把秦王之袖，而右手持匕首揕之。未至身，秦王驚，自引而起，袖絕，拔劍，劍長，操其室。時惶急，劍堅，故不可立拔。荊軻逐秦王，秦王環柱而走。……秦王方環柱走，卒惶急不知所為。左右乃曰：『王負劍』！負劍，遂拔，以擊荊軻，斷其左股。荊軻廢，乃引其匕首以擿秦王，不中，中銅柱」。

其中「圖」「匕首」「劍」「秦王」「中」等字都是重複的。這也是可以引起人們興奮作用，它底效力也不在利用短句之下。

再說感情的抒發。梁啓超將感情的抒發式分作三種：一是「奔迸的表情法」；二是「迴盪的表情法」；三是「蘊藉的表情法」。他說：

「向來寫情感的，多半是以含蓄蘊藉為原則；像那彈琴的絃外之音，像吃橄欖的那點回味兒，是我們中國文學家所最樂道。但是有一類的情感是要忽然奔迸一瀉無餘的；我們可以給這類文學起一個名，叫做奔迸的表情法」。

他底意思，這一類都是用極簡單的句語，將真的情感盡量表達出來的。例如古樂府歌中的隴頭舞「隴頭流水，流落四下，念吾一身，飄然曠野」，「隴頭流水，鳴聲嗚咽，遙望秦川，肝腸斷絕」。又如蘇軾詞：「明月幾時有，把酒問青天，不知天上宮闕，今夕是何年？我欲乘風歸去，又恐瓊樓玉宇，高處不勝寒」。也是這一類的例。梁氏又說：

「迴盪的表情法是一種極濃厚的情感，蟠結在胸中像春蠶抽絲一般，把他抽出來。這種表情法，看他專從熱烈方面盡量發揮，和前一類相同；所異者前一類是直線式的表現，這一類是曲線式或多角式的表現」。

他說這一類的表情法，常用「語無倫次」的樣子，來表達情感的。如詩經上的鴟鴞小弁黍離等等。又如樂府詩中的「悲歌可以當泣，遠望可以當歸，思念故鄉，鬱鬱纍纍。欲歸家無人，欲渡河無船。心思不能言，腸中車輪轉」。又如宋徽宗宴山亭的下半闋：

「憑寄離恨重重，這雙燕何曾會人言語。天遙地遠，萬水千山，知他故宮何處？怎不思量？除夢裏有時曾去。無據，和夢也新來不做」。

辛棄疾底詞也大都屬於這一類的。梁氏又說：

「含蓄蘊藉的表情法，向來批評家認為文學正宗。……這種表情法，和前兩種不同；前兩種是熱的，這種是溫的；前兩種是有光芒的火燄，這種是含灰蓋着的爐炭」。

其實這一類是以「長言永嘆」的方式來發抒情感的。王漁洋的「不着一字，盡得風流」也有些相近，中國文學中這種例子最多，這一派的說法，也是最有權威的說法，留俟下面再舉例子。

昔人分文章有陽剛、陰柔等說法；古人評詩詞也有豪放婉約的分別。其實梁氏的三種分析，總括起來，就是豪放和婉約兩種。婉約一派，在詞中素為當行本色的，文章中也有

人說它具屬於陰柔一類。卽上文「長言永嘆」所發抒的感情。例如：「樹猶如此，人何以堪」，往往意在言外，用曲的方式來表達。再如柳永的八聲甘州：

「對瀟瀟暮雨灑江天，一番洗淸秋，漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。是處紅衰綠減，苒苒物華休。惟有長江水，無語東流。　不忍登高臨遠，望故鄉渺邈，歸思難收。嘆年來踪跡，何事苦淹留？想佳人妝樓長望，誤幾回，天際識歸舟？爭知我倚闌干處，正恁凝愁」！

這一類的表達法，完全是無可奈何的，消極的，其中並不提出積極的辦法來，其中加入幾個使人感染到抑鬱的場面。如：

「秋風多，雨相和，簾外芭蕉三兩棵，夜長人奈何」！

如果有了積極的辦法，便易破壞婉約的感染性。再如辛棄疾的祝英臺近：

「寶釵分，桃葉渡，烟雨暗南浦，怕上層樓，十日九風雨，斷腸點點飛紅，卻無人管・憑誰喚流鶯聲住？鬢邊覷，試把花卜歸期，纔簪又重數。羅帳燈昏，哽咽夢中語。是他春帶愁來，春歸何處，卻不解帶將愁去」！

豪放的表達法，和前者不同，大抵是向前的，有辦法的，積極的。如岳飛的滿江紅：

「怒髮衝冠，憑闌處，瀟瀟雨歇。抬望眼，仰天長嘯，壯懷激烈。三十功名塵與土，八千里路雲和月。莫等閒白了少年頭，空悲切。靖康恥，猶未雪，臣子恨，何時滅？

駕長車，踏破了賀蘭山缺。壯志飢餐胡虜肉，笑談渴飲匈奴血。待從頭收拾舊山河，朝天闕」。

又如朱彝尊的解佩令：「落拓江湖，且吩咐歌筵紅粉，料封侯，白頭無分」。也是以飲酒來作這愁思的解答的。

綜觀上面兩項感情的抒發，最多見的是時間上的比較和空間上的比較而生出感情來的。如元稹底行宮：

「寥落故行宮，宮花寂寞紅，白頭宮女在，閒坐說玄宗」。

雖然不是直接敍述作者的感情，但言外已有時間的對比。再如李後主底「雕闌玉砌應猶在，只是朱顏改」，也是有空間和時間交織的感慨了。普通因時間而發感情，往往點出時間的居多。如李清照的金石錄後序：

「今日忽開此書，如見故人，因憶侯在東萊靜治堂裝卷初就，芸籤縹帶，束十卷作一帙，每日晚吏散輒校勘二卷，跋題一卷。——今手澤如新，而墓木已拱，悲夫」！

由空間而發生的感情，多是由宇宙和個人作對比而生的。如蘇軾底「寄蜉蝣於天地，渺滄海之一粟，哀吾生之須臾，羨長江之無窮」。

感情的抒發，是由內而不是由外的，內有所動，方可發之於外。如果本無所感，則變成了「無病呻吟」。

「無病呻吟」也是胡適底「八不」之一。所以寫感情當求其眞摯，表達須求其有力；有了眞摯的感情，而不能作有力的表達，便不易引起別人底共鳴。古今有許多寫感情的文章，抒發方式之原則雖差不多，而其中也須有變化，並非依樣葫蘆。袁枚以爲鄉女村夫偶然有所發抒卽是絕妙的文章。王漁洋也着重在性靈。袁宏道論文中說：

「爇香者，沈則沈煙，檀則檀氣，何也？奏樂者，鐘不藉鼓響，鼓不假鐘音，何也？其器殊也。文章亦然。——故大笑必絕倒，大哀必號痛，大怒者必叫吼動地，髮上指冠。惟戲場中人，心中本無可喜事，而欲強笑；亦無可哀事，而欲強哭；其勢不得不借假模擬耳」。

這是作文上的大忌。因爲不眞摯的情感，便不易描寫逼眞，徒事抄襲模擬，反而有害於文章的。至於同一感情，因作者不同，也各有不同的表達方式。白居易：「醉貌如霜葉，雖紅不是春」。蘇軾詩：「兒童誤喜朱顏在，一笑那知是醉紅」？陸游詩：「西風吹散朝來酒，依舊衰顏似藥黃」。元人詩：「貌似棗紅都被酒，頭如雪白也緣花」。又如溫庭筠詞：「梧桐樹，三更雨，不道離情正苦，一葉葉，一聲聲，空階滴到明」。李義山詩：「留得殘荷聽雨聲」。陳與義底「莫道西風吹葉盡，卻愁無處著秋聲」。則有相反的感情了。又如杜甫底貧交行：

「翻手作雲覆手雨，紛紛輕薄何須數？君不見管鮑貧賤交，此道今人棄如土」。是寫

友情的反覆的。而韓愈底柳子厚墓誌銘也有同樣的感慨，而說法卻不一樣。

「今夫平居里巷相慕悅，酒食游戲相徵逐，詡詡強笑語以相取下，握手出肺肝相示，指天日涕泣，誓死不相背負，眞若可信。一旦臨小利害，僅如毛髮比，反眼若不相識，落陷穽不一引手救，反擠之又下石焉者，皆是也」。

而白居易的太行路中又是一種另外的表達法：

「太行之路能摧車，若比君心是坦途；巫峽之水能覆舟，若比君心是安流。君心好惡苦不常，好生羽毛惡生瘡。與君結髮未五載，豈期牛女如參商。古稱色衰相棄背，當時美人猶怨悔。何況如今鸞鏡中，妾顏未改君心改。爲君薰衣裳，君聞蘭麝香；爲君盛容飾，君看珠翠無顏色。行路難，難重陳，人生莫作婦人身，百年苦樂由他人。行路難，難於山，險於水，不獨人間夫與妻，近代君臣亦如此。君不見左納言，右納史，朝承恩，暮賜死。行路難，不在山，不在水，只在人情反覆間」。

可見一種感情有很多的表達方式的，在乎各人的學力性情環境而轉移；也不能說那一種是最好的方法。至於婉約豪放更是沒有優劣可分了。如果能直寫胸臆，至少不失爲眞摯之作，又何必「拾人牙慧」去無病呻吟，抄別人的文章呢。

寫動作也是如此，只求切合情境，能使文章更具體化，便是好的。如果要是屑屑仿造，反而有礙於文章的眞實性。

第十七章　題目的研究

說文云：「題，額也」，「額」「目」是人首上重要的地方，是總綱的意思。「綱領」「題目」有同樣的解釋。因此，我們知道所謂「題目」是全篇之中最簡單的一句綱要。

楊萬里詩：「後園初夏無題目，小樹微芳也得詩」。李義山有許多詩，它們底題目是：「無題」。那末可見作文也不必一定要題目的。再取古籍的目錄來看，詩經上的關雎，「關關」是雎叫的音聲，「雎」是鳥類的一種；如何可以連成題目呢？原來這篇的第一句是「關關雎鳩」，便割裂原文而成題目了。其他諸篇也是如此。例如：

葛覃——「葛之覃兮」；

卷耳——「采采卷耳」；

兔罝——「肅肅兔罝」。

也有不用第一句中的字面的。如漢廣：「南有喬木，不可休息，漢有游女，不可求思；漢之廣矣，不可泳思」，在第五句。再看論語的目錄，如學而這題目，根本有些不通；但所以有這題目，也因為原文首句是：「學而時習之」一句話。其他如堯曰、憲問、先進、

子罕、述而、雍也、里仁等，就內容看來都是不很妥當的。如「述而」「雍也」根本不成爲一詞或一句的。再看孟子七篇，除盡心一篇外，都是人名。但是梁惠王章下面，並非完全記述梁惠王和孟子的事情的，其他都是如此。而離婁又是古代人名，不與孟子同時的。就體例上說也有些不完備。可是這些題目，也和論語詩經一樣割裂本文首句而成的，當然不能批評他不妥當。

再看老子，裏面沒有題目，只是章名，以數目來標明的。足見古書本無題目，題目是後人增加上去的；所以也有的將題目寫在文後，有如元雜劇的所謂「題目」。

桓譚新論載司馬遷作史記成，東方朔題名曰「太史公」。漢書藝文志也寫着太史公書。足見古人作文，先有文章，然後再有題目。所謂莊子老子韓非子荀子墨子等等，皆是後人以人名而輒作書名的。因此，我們知道文章不一定需要題目，同時也是先有文章而後有題目的。

現在習作，往往先有題目，後有文章，這也並非是不合理的勾當。因爲練習寫作，作者未必一定有作文的需要，因此倩人或自己先下一範圍，使習作時不致超逸這圈子，或者散漫而無選擇。但是流弊所及，使作文的人失卻自己創作底能力，在作文之前，一定需要一個題目。固然我們作文，不能提筆就寫，也先得考慮一個範圍的。

就題目的表面加以探討，有的以一個詞語來組成的，如「夢」、「三戒」、「吉祥寺

「竹簫聲」、「風骨」等等；也有以一句組成的，如「解嘲」、「論文」、「愚公移山」等等；也有以一篇短序作題目的，如蔣春霖角招一詞序云：

「壬子正月，游慈慧寺，舟穿梅花林，曲折數里而至，石磴峭碧，沙水明潔，佛樓藏松陰中，淸涼悅人。十年後，與郭堯卿復過其地，則夕烽不遠，寺門闃然閉，梅樹半摧爲薪，存者亦憔悴，如不欲花。堯卿曰白石正角招譜後，罕有和者，曷倚新聲，紀今日事？余旣命筆硯，堯卿擘箋而歌，蓋安然不可卒聽也」。

角招是詞調名；這一篇序，纔是眞正的題目。詞例行時，題名即作調名，其後依調塡詞，調名與題目便分而爲二。往往有許多是但書調名，不錄題目的。這又是題目上的一種變化。

也有似題目而實在失卻題目的效用的，如李商隱的「無題」，陸游的「雜詩」，杜工部的「有感」以及鄭文寶底「絕句」。此外題目又可以別作兩類：一類是標明體裁的，如賈誼底「過秦論」，戴名世底「盲者說」等，屬論說；柳宗元底「種樹郭橐駝傳」，侯方域底「馬伶傳」等，屬傳狀；袁枚底「遊黃山記」，徐霞客底「徐霞客遊記」等，屬遊記；其他叢誌、行狀、銘、讚、頌也是如此；均在字面上標明的。另一類是不標明體裁的，近代文藝作品，大抵屬於此類，如「匆匆」「新生」「日出」等等，均依內容的主題來分別，這不能不說是一種進步。從前人對於文章的題目，大抵依體裁來分，其有例外者，往往先在文中解釋這題

目底意義，這表示命題的鄭重。例如「文心雕龍」這四字，作者劉勰在敍志篇裏解釋道：

「夫文心者，言爲文之用心也。昔涓子琴心，王孫巧心，心哉美矣，故用之焉。古來文章，以雕縟成體，豈取騶奭之羣言雕龍也」？

又如他有一篇事類篇，怕別人不知道這題目，於是開端就用解釋說：事類者，據事以類義，援古以證今者也」。又如附會篇開頭也解釋說：「何爲附會？謂總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也」。又如養氣一篇，和王充論衡上的題目相同，於是他在文中也提了出來：「昔王充著述，制養氣之篇，驗己而作，豈虛造哉」？這也是用一番苦心的。現代既不用艱深特異的語句作題目，這種方式當然也不必用了。

古代文人作文的題目，有兩種弊病：一種是影戤別人的作品；一種是標明學別人的文章的。如枚乘七發，以後有七哀、七諫、七啓等等；屈原宋玉的九章、九歌、九辯，後人也來一個九歎、九懷、九思等等題目。而文選中也特立一個「七」類，這豈不是影戤的嗎？又如：陸機有擬明月皎夜光，擬明月何皎皎，陶潛也有擬古之詩，在題目中已明明寫出是摹仿別人的。這兩種其實也是等於沒有題目。又如拿「烏有」「子虛」等等作題目，也是失卻題目的效力的。

自從考試制度盛行以後，出題目的花樣愈變愈多，也愈弄愈不通了。淸代有以一句詩來作詩題的；有用四書上的一句作文題的；更有所謂「截題」，取四書一句底幾個字作題

目，如「學而」「而時」等等；更有所謂「搭題」，將上下兩句各取一截，連接起來當作題目。如「習之不亦」等等。更有取四書每節上的一大圈作題目的。這類文題簡直就不通。金聖歎以西廂中句子來作一篇八股，也可說無聊之至。

民國初年，還盛行一種似策論式的題目，「秦始皇論」，「拿破崙論」，也有「秦始皇拿破崙合論」；於是也可以來一套「說釣」「說劍」；着重題目的表面，由題目再去設想出內容來，不管這文章是不是需要的。大約這也是當時盛行空調子文章的緣故。

所以無論是出題目給別人做，或是自己命題，對於題目本身，須得加以研究。題目的優劣，往往會影響到本文。出題給別人做，得就讀者的生活環境中所接觸的着想，使他不易隔閡；自己命題，也得斟酌題義和它底領域。如王安石底遊褒禪山記，與其說它是遊記，不如說它是論文。因為全篇之中，講到遊的只佔全文四分之一，而大都是議論。賈誼的過秦論，本名過秦，後人加上了一個「論」字。戰國策原名「長書」、「短書」、「短長書」，但都不及戰國策三字來得明顯。總之我們擬題目，應注意下列三點：

(甲)準確——題目既然是全篇的綱要，必須明白地提出全文的要點，否則，與本文便不發生關係。例如袁枚有「子不語」，係截論語中的：

「子不語怪力亂神」。

大類歇尾語，使人不明白究竟在說什麼。又如韓愈的原道一篇，其中並不曾解釋「道」

的涵義，而只是排斥佛家和道家，所以題目並不是全文之重心，應該改作「闢佛老」比較妥當些。王安石的遊褒禪山記也屬此類。近代更有許多小說的題目，只是單顧詞面，不管它是否小說底中心，也是不妥當的。例如屠格涅夫(Turgeneff)底羅亭(Rudin)，在日本譯作「浮草」，以象徵主人羅亭性格的不可捉摸；也曾有人將這兩字直譯做中文。但是照中文的意義說起來，他不甚確切，還是仍用主角的名字作書名的好。至如安特列夫(Andreeff)底The Red Laugh譯成「紅笑」，也是不大適當的。

(乙)平易——作文章的目的，使人看了容易了解；那末題目也以平易為原則。如果題目艱深了，別人看了不明白，那末還要題目做什麼！唐段成式底酉陽雜俎中有天咫、玉格、貝編、諾臯記等等題目，便使人見了詫異。次之如柳宗元的蝜蝂傳，讀者先得明白「蝜蝂」是什麼東西，纔能領略他底文章。作者往往以艱深的題目誇耀自己底博學多才，其實卻害了全篇文章的感染性了。

我們既以文章內容的重心來作題目，或取其涵義，或記其事實的最高點，或用主名的名字，均是較妥當的辦法。但得注意不可太簡，簡了易使人不明白；也不可太長，如白居易的詩題，失了「題」「目」兩字的本義。其他用典、俳語等等當然也在避免之列的。

題目也不妨援用現成的詞語，但最要之點，當在切合文義，如能象徵文章中所述的風格和其印象，那末纔是最佳妙最適當的題目。普通記述文只是將文章中所寫的主角或物件

作題目的，議論描寫也常以所議論描寫之物名作題目。如馬伶傳寫馬伶，少奶奶底扇子中重要物件是扇子，娜拉的主角是娜拉，核工記所寫的是核工……但是也有人嫌它太平凡而加以改易的。

我們可以先定一個範圍，等到全篇文章完成之後，再去慮它底題目，這樣纔沒有不切合的毛病。至於隨筆小品之類，其中沒有中心，隨筆寫成片段的記載或感想，以及片段的遊記，這些不妨替它立一個總名目，不必支離破碎地分裂為若干個小節目的。

所以為文章找題目，也並不是一件容易的事。古人因為題目有傳狀遊記等表明，容易下筆，而忽略了題目的重要性。如「贈序」一類，往往是一篇空泛無內容的議論；贈序兩字，完全就其用途而着眼。現代作文章的題目當然不必如此。

第十八章　寫作底準備

形式上的修飾，固然是文章中的一件要事，但是懂得詞語之運用，篇章的結構……而言之無物，單有形骸而沒有靈魂，也是沒用的。

所以我們要充實文章底內容，要有自己底特感或思想之表現，決不是隨便寫寫便能做到的。固然也有所謂「天才」，他不需要一個範式，一切在動手以前已是「成竹在胸」，一提筆便可灑灑千言，毫無錯誤。可是一般人卻不能如此。我們先要有材料，纔能動手為文；「巧婦難爲無米之炊」，沒有資料，你預備在文章中說些什麼呢？

因此寫作之前的準備，第一步就是「儲材」，材料應該時時準備好，要臨時尅日去找是要不得的。平時有了積儲，一遇到寫作，便可源源供給。囤積貨物是商人的本領，囤積知識是學者的手段。例如你預備寫一個大胖子的舉動，你平日如果對於某種胖子的行動姿態並不曾留心過，那末你底描寫往往不易逼真。你得在平日早將胖子們的行動姿態作歸納的研究，便可作爲文章中的資料。須資料不是抄襲幻想可以得來的。墨子非命上曾論到「三表」的話：

「故言必有三表。何謂三表？子墨子曰：『有本之者，有原之者，有用之者。於何本之？上本之於古者聖王之事。於何原之？下原察百姓耳目之實。於何用之？廢以爲政刑，觀其中國家百姓人民之利。此所謂言有三表也』」。所謂「原之」「用之」，似近「觀察」；所謂「本之」，似近「讀書」。荀子所謂「無欲，無惡，無始，無終，無近，無遠，無博，無淺，無古，無今，兼陳萬物而中懸衡焉」。王安石所謂「古人之觀於天地、山川、草木、蟲魚、鳥獸，往往有得，以其求思之深，而無不在也」。又說「讀經則已，則不足以知經，故自百家諸子之書，至於……諸小說，無所不讀，農夫女工無所不問，然後於經爲能知其大體而無疑」。這些話，都可以應用於寫作上——這是說寫作以前「觀察」要博而廣，理解要深而切的話。荀卿又說：「吾嘗終日而思矣，不如須臾之所學也」。論語開宗明義第一句也是「學而時習之」。揚雄答劉歆書：「雄爲郎之歲，自奏少不得學，而心好沉博絕麗之文，願不受三歲之奉，且休脫直事之繇，得肆心廣意以自克就，有詔可不奪奉，令尙書賜筆墨錢六萬，得觀書於石渠」。因此揚雄也成爲文章名家。——這是說，讀書於文章的幫助也不在觀察以下的，兩者相輔並重，不能得一廢一。

所謂觀察，就是隨處留心；凡是我們日常所見到聽到的，無往而不是好題材，我們平日應該仔細觀察研究它們。魯迅說他寫作的經過說，他小說中的人物往往頭在北方，眼在

南方，完全零碎事件合起來。這就是平日考察的結果。左拉(Zala)平時走入某一特殊生活的環境中去和他們談話，又在報紙上書籍中記錄關係於這生活環境之記載的文字，便成為他寫作的資料。柴霍夫(Jcekhov)也是老將小簿子帶在身邊，將平日所觀察得來的寫在這小簿子上，以備應用。李商隱李賀詩集序中說李賀平日搜集材料的方法道：

「恆從小奚奴騎距驢，背一古破錦囊，遇所得，書投囊中」。

足見觀察是一件很重要的事。我們描寫一件事，用所得的印象直寫出來，比較得更具體而有味，這便是全靠觀察的。如芥川龍之介的橘子中的一節：

「一面白旗懶懶地搖動着暮色，我就想起火車已經出了隧道，——這時候，我見蕭索的橫路的木柵那邊並立着三個臉色血紅的男孩，他們都好像抵不住這陰天的壓抑似地，身材統很低，又穿着和這村外陰慘的風物一樣顏色的衣服，他們仰着頭看火車通過去，急忙一齊舉起手來，又就破嗓子，莫名其妙的，拚命的高喊。這時候，那半身探出窗外的小姑娘，也就伸出她那凍傷了的手，向窗左右亂擺，忽然又有鮮明的染着暖日色的橘子一總五六個，撈撈拍拍地從窗落到送出火車的小孩們的身上去」。

結尾說「橘子從窗落去」，完全是以印象來寫出動作，不是親身經歷過的人，不易寫出這樣逼真的動作來。

可是人生是非常短促的，經歷也是有限，有許多事實決非親身所能經歷到的，於是除

親身所能經歷者外，只能在書籍中去領受。我們應有人類日常生活上所必需知道的常識，如單是和攝影師一樣去攝取社會上的一部分，結果也不能使讀者看了有趣。此外揣摩名作，也可以使我們作文有些規範，這也是讀書的好處。

我們怎樣讀書？是否是「開卷有益」？今天看社會學，明天看經濟學，後天又回頭看社會學呢？還是用來依樣葫蘆，用好了便束之高閣？如果這樣來讀書，非但沒好處，而且有害的。我們讀書應當有一系統，不單是閱讀，處處應與自己的觀察心得相參證；研讀名著也是用以試驗自己想像創造的能力。如果丟了書本師心自用，也不是好辦法。魏叔子宗子發文集序中說：

「今天下治古文衆矣。好古者株守古人之法，而中一無所有，其弊如『優孟衣冠』；天資卓犖者，師心自用，其弊如野戰，無紀之師動而取敗；蹈是二者而主以自滿假之心，輔以流俗謏言，天資學力所至，適足助其背馳，乃欲卓然並立於古人，嗚呼難哉」！

雖是單論作古文，而作文時兩種常見的弊病，卻都被他道着了。我們研究名著，不是用來作摹倣之標本的，我們要從他們的寫作手法中領會寫作的方法，同時關於其他有關的哲學、社會學……等，也當加以研究。

有了題材，我們開始寫作了，是否以前所搜集的全是有用？我們應該多搜羅，可以從

其中歸納出幾點來，不必全盤搬入文章去，同時也應加以變化。如果東取一節，西抄一句，那便變成剽竊了。韓愈說：「惟陳言之務去」。陸機也說：「怵他人之我先」。又說：「謝朝華之已披，啓夕秀於未振」。日知錄中也說：「曲禮之訓：『毋勦說，毋雷同』，此古人立言之本」，就是說寫作貴在變化，不重剽竊。堅瓠集中載着一個將李太白詩删去四字，而辭意大變的故事。這很有變化成文的妙趣：

「一富翁慕好客之名，而不甚設酒食。一日諸詞人雜坐；久之，惟具水浸藕兩盆而已。諸人舉手而盡。一客因誦『客到但知留一醉，盤中惟有水晶鹽』之句云：『太白此詩，若删去四字，便合今日佳會矣』。一客問宜去何四字？答云：『客到但知留，盤中惟有水』。衆皆大笑」。

雖是笑話，卻也含有變化文章的趣味的。

我們開始寫作，已在題材中截取了某一適當部分，便須先自設計籌畫，如畫家在一張白紙上，先考慮了圖畫中的各個景物的位置，成竹在胸，然後下筆。所謂下筆，並非卽是好文章了；我們先得做兩步預備的工夫，一是先擬大綱，二是詳加修改，然後纔能成爲水準以上的作品。

寫大綱並非不是一件笨拙的事；所謂「宿構」，便是已在腦子裏籌畫好大綱的文章。左思底三都賦做了十年，司馬相如作文也是先下一番很長久的考慮時間，左拉也是先設擬

好主題，先定了故事大致的輪廓，然後纔下筆的。巴爾扎克也是如此，先寫一輪廓，交工人去排印，再拿稿樣幾次修改，所以加上的字數常常數倍於前。托爾斯泰底戰爭與和平，原定的計畫是以「十二月黨」爲題材的小說之前一部分，後來他忽然終止了。附在戰爭與和平後面還有一部分故事，便是他所豫定之偉大小說底大綱。我們寫一篇小說或記敍文，第一個問題，便是打算從什麼地方寫起，故事或補敍？主角是怎樣一個人物？應該着眼於他底那一方面？其中對話與動作如何來安排？應帶住在什麼地方？給那一種人看了最合式？然後來逐步加以考慮，方纔動手。又如我們寫一篇說明文或議論文，結論應該放在前面或後面，還是用歸納法呢，還是用演繹法？如何去尋找證據？用那一種方式寫最適當？——凡此種種，寫大綱時便應先籌畫好。那麼寫作時便不致中途而廢；同時寫述時也不致發生前後矛盾或者不連接的毛病。現代人做文章，大都主張「靈感論」；以爲孜孜不倦在研究自己文章底大綱的，便是笨蟲，這是極大的錯誤。

修改自己底文章，是寫作時必須經過的步驟。作文不加修改，難免有什麼罣誤之處；同時自己修改了，也是有進步的。自己底思想和技巧天天在進步，閱讀修改從前所做的文章，便是試你自己是否進步的試金石。風卓凡底「偶見昔吟詩，虛心一檢視，尚未及篇終，慚愧幾無地」，可以說是經驗之談了。揚雄老而悔其少作，因爲後來進步了，便覺得從前作品的不滿意。俗語說：「文章是自己的好」，這種觀念是不求進步的人纔有的。師友雜

志：「劉器之自言：常作書簡，多起稿草，及不作草字，以戒苟且」。所以多起草稿，也是為了修改的緣故。唐子西文錄中說：

「吾作詩甚苦，悲吟累日，僅能成篇，初未見可羞處，明日取讀，瑕病百出，輒復悲吟累日，反覆改正，稍稍有加，數日再讀，瑕病復出；如此數日，方敢示人，然終不能奇也」。

大概古人這種情形是很多的。我們雖沒時間和他們一樣，一而再再而三地修改不已；但至少應該盡力矯正自己文章中不愜意的地方。也得承認修改文章是寫作時必要的過程。續詩品中有刪改一項，它論文章的修改道：

「千招不來，倉猝忽至；十年矜寵，一朝捐棄；人貴知足，惟學不然。人工不竭，天巧不傳。知一重非，進一重境。亦有生金，一鑄而定」。

修改通常都着眼於文字的外形，尤重於字句。劉勰所謂「句有可削，足見其疎；字不得減，乃知其密。精論要語，極略之體；游心竄句，極繁之體；謂繁與略，隨分所好。引而伸之，則兩句敷為一章，約以貫之，則一章刪成兩句。思贍者善敷，才覈者善刪；善刪者字去而意留，善敷者辭殊而意顯。字刪而意闕，則短乏而非覈；辭敷而言重，則蕪穢而非贍」。他這論調，很足為修改字句之標準。

也有自己底文章倩人修改的，如此可以互相研討，古人中不乏此例。文選所載曹子建

與楊德祖書，述曹植與友人改潤文章的話：

「世人之著作，不能無病，僕常好人，譏彈其文，有不善者，應時改定。昔丁敬禮常作小文，使僕潤飾之，僕自以才不過若人，辭不為也。敬禮謂僕：『卿何所疑難？文之佳惡，吾自得之，後世誰相知定吾文者耶』？吾常歎此達言，以為美談。昔尼父之文辭，與人通流，至於制作春秋，游夏之徒，乃不能措一辭，過此而不病者，吾未之見也」。

元劉壎隱居通議中說：「曹子建與楊德祖書中語，尤為名言，世之露才揚己，強辯護短者，宜味之！夫文章是非，無有定極，人言果當，何吝更改，正不失為己益也」！言之甚確。

也有人主張「天才寫作」，讀書可以不求甚解，以為天才的造就在用學問工夫而成功之上。但是單倚天才，沒有實學，也不能臻文章的極詣。讓我再來拿劉勰底話作結論吧：

「夫薑桂同地，辛在本性，文章由學，能在天資。才自內發，學以外成，有學飽而才餒，有才富而學貧。學貧者迍邅於事義，才餒者劬勞於辭情。此內外之殊分也。是以屬意立文，心與筆謀；才為盟主，學為輔佐。主佐合德，文采必霸；才學褊狹，雖美少功。夫以子雲之才，而奏不學，及觀書石室，乃成鴻采，表裏相合，古今一也」。

第十九章　文章流變(上)

六朝以後，駢文與散文已成為兩個對立文體底名稱了。一直到現代，這兩派的爭論還非常激烈。陳澧在他底東塾讀書記中論駢散底來源道：

「古者記言之體有三：其一聞而記之，所記非一時之言，記之者則一人之筆，彙而成書，非著書也，尤非作文也，論語是也；其一傳聞而記之，所記非一時之言，記之者則一人之筆，伸說引證而成篇，此著書也，坊記表記緇衣是也；其一亦傳聞而記之，記之者一人之筆，所記者一人之言，敷演潤色，駢偶用韻而成篇，此作文也，禮運、儒行、哀公問、仲尼燕居是也」。

這一派說法，將著述與作文分為兩件事，以為文章必須駢偶。阮元更有積極的主張，他作文言說論列道：

「孔子於乾坤之言，自名曰『文』，此千古文章之祖也。為文章者不務協音以成韻，修詞以達遠，使人易誦易記，而惟以單行之語，縱橫恣肆，動輒千言萬字；不知此乃古人直言之論，答難之語，非言之有文者也，非孔子所謂文也」。

均以爲非駢儷不足以稱文。因此形成了駢散兩派對立的說法。洪邁容齋隨筆：「四六駢文，于文章爲至淺」。宋葉紹翁底四朝見聞錄中也說駢文隘而無用。梅曾亮復陳伯言書中又痛斥駢文道：

「某少好駢儷之文，近始覺班馬韓柳之爲可貴。蓋駢儷之文，如俳優登場，非絲竹金鼓佐之，則手足無所措；其周旋揖讓，非無可貴，然以之酬接，則非人情也」。

也是言之有理的話。駢文之病在於有意求偶，堆砌典實，力求藻麗。西軒客談稱楊大年作文，用故事，使子姪檢討出處，用片紙錄之，文成而後掇拾，因此人稱之爲「衲被」。謝景思說：「四六全在編類古語，唐李義山有金鑰，宋景文有一字至十字對，司馬文正有金桴，王岐公最多」。足見駢文之弊，也是不可諱言的。

平心而論，駢文散文其實不應分成兩派；專心注意於文句的格式，不能盡文章之用，一篇之中奇偶不能互相參用，必欲求駢求散，失之太偏。李習之答王載言書中說：

「激於時者曰文章必當對，病於是者曰文章不對，此皆情有所偏滯，未識文章之所生，古之人能極於工而已，不知其辭對與否也」。

這一說可以據爲定論的。駢文派之以爲凡文必駢者，實在忽略了文章和口語的關係。古代口語與文章不分，所以稱「語」稱「文」者完全只是口語與筆錄的不同。後代言與文分，而文章之中更「文」的變成了駢文。文章既是代言的工具，當然應該有連繫而不能分

離的。所以在現代看來，古文與駢文皆是過去的東西，因爲它與語言相去太遠了。試將古今駢散分合的情形約略地加以敘述：

漢代以前，駢文和散文並不分立，每一書中，奇偶並用，散文乃是口語的代表。但是爲什麼又會產生駢句呢？阮元底解釋是：

「古人無筆紙硯之便，往往鑄金刻石，始傳久遠。其著之簡策者，亦有漆書刀削之勞，非如今人下筆千言，言事甚易也。……左傳曰：『言之無文，行之不遠』，此何也？古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多；以目治事者少，以耳治事者多。故同爲一言，轉相告語，必有愆誤。是以寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦，無能增改，且無方言俗語雜於其間，始能達意，始能行遠」。

所以往往駢散夾雜於其間，無分彼此；不過以散語居多數。試從古書羣經諸子騷賦之中舉其近似駢語之句：

「觀閔既多，受侮不少」。（詩經）

「謙受益，滿招損」。（書經）

「水流濕，火就燥」（易經）

「飄風不終朝，驟雨不終日」。（老子）

「浮萌趨乎耕農，而游士危於戰陳」（韓非子）

「無邀正正之旗，勿擊堂堂之陣」。（孫子）

「經露牙而無迹，照日光而無景」。（淮南子）

「禮不踰節，義不自進，廉不蔽惡，恥不從枉」。（管子）

此外墨子的非攻，大似連珠體；荀卿底賦篇成相，又近漢代之賦。包世臣文譜中又論列尙書中的奇偶，以爲尙書雖形式上是散文，實同偶體。此論指太附會。文心雕龍儷辭篇云：

「造化賦形，支體必雙，神理爲用，事不孤立；夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。唐虞之世，辭未極文，而皋陶贊云：『罪疑惟輕，功疑惟重』。益陳謨云：『謙受益，滿招損』。豈營儷辭，率然相對？易之文言，聖人之妙思也，序乾四德，則句句相銜；龍虎類感，則字字相儷；乾坤易簡，則宛轉相承；日月往來，則隔行懸合。雖字句或殊，而偶意一也」。

阮元文韻說亦云：

「孔子文言：『雲龍風虎』一節，乃千古宮商翰藻奇偶之祖；『非一朝一夕之故』一節，乃千古嗟歎成文之祖；子夏詩序『情文聲音』一節，乃千古情性排偶之祖」。

此種議論，甚多甚多，但六經戰國之文，不過偶有偶句，不能說是駢文的發端。駢散文的分合，當推源於漢代。孫梅四六叢話序：

「西漢之初，追蹤三古，而終軍奇木白麟之對，兒寬奉觴上壽之辭，胎息微萌，

儷形已具。逮乎東漢，更爲整贍。豈識其爲四六而造端歟？踵事而增華，自然之勢耳」。

其實從秦代李斯底諫逐客書來看，似已具駢體的雛形了。其中「西取由余於戎，東得百里奚於宛」及「翠鳳之旗，樹靈鼉之鼓」等等都是類似駢文的句子。不過秦代國祚短促，所以到了漢代，纔有分鑣之勢。

西漢文中華認爲有駢文的意味是終軍底奇木對白麟對，王褒底聖主得賢臣頌等文章。李兆洛駢體文鈔中選錄李斯班固揚雄司馬相如張衡終軍枚乘鄒陽等人底作品，足見駢文派是以漢代爲駢文史之開端的。其後韓愈作古文，力追司馬遷之史記，而獨輕班氏，進學解中以司馬遷揚雄並論而不及班固，答劉正夫書、答崔立之書皆列司馬遷揚雄而不及班固。所以漢代史學兩大巨著，隱隱代表了駢散兩種旗幟。曾國藩底送周荇農南歸序一文中，更顯明地指示出這一點來。他說：

「自漢以來爲文者，莫善於司馬遷之文，其積何也奇，而義必相輔，氣不孤伸，彼有偶焉者存焉。其他善者，班固則毗於用偶，韓愈則毗於用奇」。

他以爲司馬遷之文是奇偶兼用的。但是漢代雖爲駢散分途之初期，而旗幟尚未鮮明。駢文眞正能放光彩而獨立的時代，當推魏代。

魏氏三祖之文，幾全近於駢體。所以如此，劉師培漢魏六朝文學變遷論中言之甚詳：

「建安文學，革易前型，遷蛻之由，可得而說：兩漢之世，戶習七經，雖及子家，必緣經術。魏武治國，頗雜形名，文體因之，漸趨清峻，一也。建武以還，士民秉禮，迨及建安，漸尚通侻，侻則侈陳哀樂，通則漸藻玄思，二也。獻帝之初，諸方棋峙，乘時之士，頗慕縱橫，騁詞之風，肇端於此，三也。又漢之靈帝，頗好俳詞，下習其風，益尚華靡，雖迄魏初，其風未革，四也」。

足見魏代成爲駢文的原始時代，不爲無因。此時文人及其作風，典論及曹植與楊德祖書中言之甚詳，茲不再及。采魏文帝曹丕與朝歌令吳質書以見當時之作風：

「塗路雖局，官守有限，願言之懷，良不可任。足下所治僻左，書問致簡，益用增勞；每思昔日南皮之遊，誠不可忘！既妙思六經，逍遙百氏，彈棊間設，終以六博，高談娛心，哀箏順耳，馳騁北場，旅食南館，浮甘瓜於清泉，沈朱李於寒水；白日既匿，繼以朗月，同乘並載，以遊後園。輿輪徐動，參從無聲，清風夜起，悲笳微吟，樂往哀來，愴然傷懷。余顧而言：『斯樂難常』。足下之徒，咸以爲然。今果分別，各在一方，元瑜長逝，化爲異物，每一念至，何時可言！方今蕤賓紀時，景風扇物，天氣和暖，衆果具繁，時駕而遊，北遵河曲，從者鳴笳以啓路，文學託乘以後車，節同時異，物是人非，我勞如何」。

文心雕龍中說：「魏晉淺而綺」。足見魏晉之文已重於句子之調整。上例多四言句，

較漢代之文已有明白的差異。陸機論文論晉代之文道：「其會意也尚巧，其遣辭也貴妍，曁音聲之迭代，若五色之相宣」。到宋代更加變化，以新奇爲尚。文心雕龍中稱宋代「訛而新」。六朝麗指中解釋這句話的意思道：

「定勢篇釋之曰：自近代辭人，率好詭巧，原其爲體，訛勢所變，厭黷舊式，故穿鑿取新。察其訛意，似難而實無他術也，反正而已。故文反正爲乏，辭反正爲奇，效奇之法，必顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外，回互不常，則新色耳。觀此則訛之爲用，在取新奇也」。

這時候，駢文底氣勢在壓倒散文，魏晉兩代只有諸葛亮底出師表和陳壽底三國志，酈道元底水經注等等算是散文的名作。而散文的作者已是極少了。梁代裴子野，因當時文風綺靡，力請改革，但卻沒有什麼反響。而齊梁之間，音韻之說盛行，於是駢文便變本加厲，不單齊整字句，又加上了音律的束縛。六朝麗指中綜論六朝文的作風道：

「六朝駢文卽氣之陰柔者也；嘗試譬之：人固有英才偉略，傑然具經世志者，文之雄健似之。若高人逸士，蕭洒出塵，耿介拔俗，自有孤芳獨賞之概，以言文辭，六朝之氣體閒逸，則庶幾焉」。

是的，六朝文，雖然重於駢偶；但較之唐宋底駢文，則多俊逸之氣。當時呼駢文爲「今體」，卽劉勰亦但稱「麗辭」。足見此時尚無駢文之目。以爲這是文章流變中自然的

印象。例如劉潛謝始興王賜花箋啓：

「麗兼桃象，周洽昏明，便覺夏室已寒，冬裘可襲；雖九日煎沙，香粉猶染，三句沸海，團扇可捐」。

將它與曹丕的文字比較起來，可以看出它變化之跡。曹氏之文，尚係自然的四字句，而此文則在四字句中，已有調平仄求對偶的痕跡了。

自漢代以至六朝，駢散之分，痕跡宛然。當時「文」「筆」之分，即是駢散分途的先河。大約當時以有韻者稱作「文」，無韻者稱作「筆」。換句話說，「文」指駢體，而「筆」言散體。漢代已有此說。樓護傳：「長安號曰谷子雲筆扎」而不稱文詞。不過這時兩者的界限尚未十分明顯罷了。其後范曄獄中與甥姪書中論「文」「筆」之分道：

「文患其事盡於形，情急於藻，義牽其旨，韻移其意。故可類之巧圖績（中疑有錯字或脫落），竟無得也。手筆差異，不拘韻故也」。

已將「文」「筆」兩種很顯明的區別了。文心雕龍中也謂：「今之恆言，有文有筆；以爲有韻者文也，無韻者筆也」。梁元帝金樓子立言篇中言之更詳：

「文者須綺縠紛披，宮徵靡曼，脣吻遒會，情靈搖蕩；筆則非謂成篇，進則不云取義，神其巧惠，筆端而已」。

清阮福海學堂策文筆對是輯集六朝論文筆的底話以爲一編。其後劉師培又宗其說，將

文筆對以類相從，加以整理，根據了它，以作爲文必駢的證據。他們底論斷是否合理，我們姑且不去論他；但是就此卻可以知道這時駢散文已分了家，而開後世對峙的局面。

六朝的駢文已到了極盛的地步，至唐又反而復古，而駢文又積極地變而爲「四六」。郙萬仙十家四六文鈔敍中說：

「六代淡流，漸趨繁縟，遂乃排比爲工，陶染爲富。至唐初四傑，筆勝豔靡，無復餘蘊。揚雄氏已言，今之學者，非但爲之華藻，而從而繡其鞶帨，蓋世愈降而文亦愈靡矣。昌黎氏起而振之，抗兩漢而原本六經，創爲古文之名，六代文體，判分爲二」。

古文的復興，大家都歸功於韓愈，尊之曰「文起八代之衰」。但是就事論事，韓愈不過是一個幸運而得名的人；在他以前，還有許多戰士，卻湮沒無聞了。功績，不是韓愈而是他們的。裴子野底雕蟲論，反對駢文，是復古運動的先聲。北周時又有蘇綽作文質論，效尚書典誥之體。周書稱此文「雖屬辭有師古之美，矯枉非適時之用」，「故莫能行焉」。但也不失爲文章革命上的一支生力軍。王船山以爲唐代所以能行古文，這兩個有開先之功，也是確論。到了隋朝又有李諤，曾有上文帝論文章輕薄書，希望將凡做綺靡文章的人，下有司論罪。但是也行不通。當時又有文中子王通作中說，所作亦爲古文；唐語林稱他「北面舉者，皆一時偉人，唐初多居佐命之列」。這與唐代古文復興也很有關係的。

唐初陳子昂作詩，也是不主張學彷時尚，雖是就詩立論，但是爲唐代復古運動的開山祖。唐書中說：「唐興，文章承徐庾之風，天下祖尚，子昂始變雅正」。李白詩：「國朝盛文章，子昂始高蹈」。均是以他復古而讚美他的話。他自己也說：

「文章道弊五百年矣，漢魏風骨，晉宋莫傳；然而文獻有可徵者。僕嘗暇時觀齊梁間詩，彩麗競繁，而興寄都絕，每以永嘆，思古人常恐逶迤侈靡爲耿耿也」。

此後又有蕭穎士李華梁肅獨孤及元結等人來繼續這工作。四庫書目提要：

「考唐自貞觀以後，文士皆沿六朝之體，經開元天寶，詩格大變，而文格猶襲舊規，元結與獨孤及始奮湔除，蕭穎士李華左右之。其後韓柳繼起，唐之古文，遂蔚然極盛，斲雕爲璞，數子實居首功」。

晁公武郡齋讀書志稱韓愈曾受業於獨孤及，那末他底所以努力，也是承受前人之功的。舊唐書韓愈傳：

「大曆貞元之間，文字多尚古學，效揚雄董仲舒之述作；而獨孤及梁肅最稱深奧，儒林推重。愈從其遊，愈意鑽仰，欲自振於一代。洎舉進士，投文公卿間，故相鄭餘慶頗爲之延譽，由是知名於時」。

由此可知韓愈之所以能享盛名，實在是機會造成的；而當時推行復古運動者，也不止他一人。其中最著名的是柳宗元。當時以「韓柳」並稱。而後人也有以爲韓不及柳的。陳

善捫蝨新語：

「晏元獻公嘗謂，韓退之扶導聖教，剗除異端，是其所長；若其祖述墳典，憲章騷雅，上傳千古，下籠百氏，橫行闊視於綴述之場者，子厚一人而已」。

雖然當時散文已復興了，但是卻無古文之目，稱當時之散文只曰「平文」（見沈括夢溪筆談），正如齊梁時稱駢文爲「今文」一樣。

「四六」之名，起於唐代，柳宗元乞巧文中但云「駢四儷六，錦心繡口」，不過偶然言及，而並非專名。再早文心雕龍中也曾有「四字密而不促，六字格而非緩；或變之以三五，蓋應變之權節也」的話，也是泛指駢文普通的句式而言的。「四六」之成爲文體的專稱，當始於李商隱。晁公武郡齋讀書志：「李商隱儷偶繁縟，旨能動人」。按舊唐書李商隱傳，稱有表狀集四十卷，新唐書藝文志稱李商隱有樊南甲集二十卷，乙集二十卷。宋史藝文志又載他有四六甲乙集四十卷。可見所謂樊南甲乙集即四六甲乙集（現存的李義山文集爲朱鶴齡所輯，非原本）。李商隱在他底樊南甲集自序中道：

「樊南生十六，能著才論聖論，以古文出諸公間，後爲鄆相國華太守所憐，居門下時，敕定奏記，始通今體；後又兩爲祕省房中官，恣展古集，往往咀嚼於任范徐庾之間。有請作文，或時得好對，切事聲勢，物景哀上浮壯，能感動人。十年京師寒且餓，人或目曰：韓文杜詩，彭陽章檄，樊南窮凍人或知。仲弟聖僕特善古文，居會

昌中進士第一，營表以今體規我，而未爲能體；大中元年，被奏入嶺，當時表記，所爲亦多。冬如南郡，舟中忽復括其所藏，火焚墨汙，半有墜落，因削筆衡山，洗硯湘江，以類相色，得四百三十三件，作二十卷，喚曰「樊南四六」——「四六」之名，六博格五，四數六甲之取也」。

足見「四六」之名，是李商隱定的，他底序文中尚稱駢文爲「今體」。六朝之文，大抵四字句，至徐陵庾信而多四字六字句相間成體。唐代卽沿用徐庾之體，但並不一定是四六字句；至宋乃成爲定格，而「四六」乃成定名。所以李兆洛駢體文鈔序中說：

「文既歧奇與偶爲二，而於偶之中，又歧六朝與唐宋爲三」。

大抵唐代駢文，尚重靈活自然，尚多散語；而宋人則格律益精。就駢文之風格而論，六朝最爲自然；到了唐代已重形式；宋代則完全生吞活剝；猶之漢魏之文，尚重口語上的變化，唐代之「古文」已有模擬之痕跡，明清兩代則完全搖曳生姿，但求形似，一定要規定格律，求似古人，而致優孟衣冠，不裨實用了。陳其年四六金針論唐宋駢文之不同道：

「元陳繹曾言四六之法，其要有四：一曰約事；二曰分章；三曰明意；四曰屬辭。務在辭簡而意明。此唐人四六之故規，而蘇子瞻之所取則也。後世益以文華，喜工緻而新奇，於是以用事親切屬對巧的爲精妙，變而爲法凡六：曰熟、曰翦、曰截、曰融、曰化、曰串。能者得之，兼古通今。此宋人四六之新規，而王介甫之所取則也」。

由此可知唐宋駢文之不同了。唐代德宗時，雖行古文，但政府中的公文，卻用駢文。陸贄便是以公文出名的人。到了宋代，駢散文各佔據了政府與民間，政府中用的是四六，民間仍行散體。當時司馬光，神宗欲擢爲翰林學士，以不善四六，辭不肯任。足見此時政府中之大卿必須善爲四六，方能勝任愉快。而一般文人，如蘇洵蘇軾王安石歐陽修諸人，仍兼善兩體，而以散文著名。所謂四六者，大抵以割裂爲多：

「元厚之取古今傳記佳語，作四六；『金石爲開』，西京雜記載揚雄語也。『日華明潤』，李德裕唐武宗畫像贊語也。四六欲取古人妙語以見工耳」。

駢文至此，倘有什麼價值？四六法海王志堅說：「四六與詩相似，皆著不得議論，宋人長於議論，故此二事，皆遜唐人」。孫友梅也說：

「宋初諸公駢體，精敏工切，不失唐人矩矱，至歐公倡爲古文，而駢體亦一變，始以排奡古雅，爭勝古人，而枵腹笭筍者，亦復以優語之似，藉口學步，於是六朝三唐，格調寖遠，不可不辨」。

宋代駢文，努力促進宅散文化；這運動是也於歐陽修的，但是病在割竊。北宋擅長四六的，有楊億歐陽修王安石蘇軾等輩；南宋有汪藻孫覿洪适周必大楊萬里陸游眞德秀等等。蘇軾之文，南宋頗爲盛行，當時有「蘇文熟，吃羊肉；蘇文生，吃羊羹」的諺語。宋史文苑傳論宋代文章之變遷道：

「藝祖革命，首用文吏而奪武臣之權；宋之尚文，端本乎此。太宗眞宗其在藩邸，已有好學之名，及其卽位，講文日增。自時厥後，子孫相承，上之爲人君者，無不典學，下之爲人臣者，自宰相以至令錄，無不擢科，海內文士，彬彬出焉。國初楊億劉筠，猶襲唐人聲律之體，柳開穆修志欲復古而力弗逮。廬陵歐陽修出以古文倡，臨川王安石，眉山蘇軾，南豐曾鞏起而和之，宋文日趨於古矣」。

在後代，似乎宋代散文較爲人們所注意，但在當時卻是四六佔著優勢。當時四六，用典工切，用於表啓者爲多。茲舉王安石上杭州范資政啓一首示例：

「某蓋游鄰壤，久挹高風；當資斧之無容，幸曳裾之有地；粹玉之彩，開眉宇以照人；縣河之文，借談端而飾物。翩翩方嗟於中路，遂迴下問於匏材。仍以安石之甥，復見牢之之舅。茲惟雅故，少穩燕閒，晝旋桑梓之邦，驟感神麻之詠。寫吳綾之危思，未盡綢繆，濯楚乙之孤風，但傷閒闊。恢台貴序，靈白調神，翳頌之私，不任下懇」。

句法音律，固然整齊調和；但較之魏晉，卻失了自然流利之處。其後金元明三代，文章不振，金代本無出名文人，國祚亦促；元代之長，在於雜劇，明人則致力於傳奇。雖有作者，大抵句擬字摹，不能獨出新意，自成一家。至清初而又復興，四六文、六朝文、漢魏散文、以及唐宋之古文，一齊復活起來。而散文之中又分爲數派。但是淸代去古日遠，

語言與文章相去亦甚遠，無論駢散，已均成不合時宜的東西。所以清代各種文體之復興，也不過是迴光反照而已。

清代駢文大抵上擬六朝，其中著名者如陳其年。汪堯峯稱：「開寶以來七百年，無此文矣」。毛奇齡以經學家而作駢文，也洗厚可誦。其後又有胡天游，袁枚以為「雖偶實奇，本朝無偶之者」。袁枚邵齊燾荀慈吳錫麒汪中均兼工駢散。汪中之散文，直追漢魏，超然入妙。又有孔廣森孫星衍。徐登宇稱阮元底駢文堪為一代之宗，掃唐宋拘迂之病。足見也是一個能特立一幟的人。又有洪亮吉與汪中齊名。此後如劉嗣綰彭兆蓀王闓運等都是能別出心裁，駕唐宋之上的。他們論駢文，常以散文為規範。如孔廣森所說：

「駢體文以達意明事為主，六朝文無非駢者，但縱橫開闔，與散文同也」。

又如邵齊燾致王太岳書：

「平生於古人文體嘗慕晉宋以來，詞章之美，尋觀往製，汎覽前軌，皆於綺藻豐縟之中，能存簡質清剛之致，此其所以為貴」。

同時清代之所以能駢散均盛者，乃是沒有門戶之見的緣故。善作駢文的往往也兼長古文，所以人才極多。而變化也較唐宋為大。

清代散文，大抵規模唐宋。桐城方苞遠宗唐宋，近法明代之歸有光，揭櫫「義法」之說。他在書史記貨殖傳後中說：

「春秋之制，義法自太史公發之，而後之深於文者亦具焉。『義』即易之所謂言有物也；『法』即易之所謂言有序也。義以爲經，而法緯之，然後爲成體之文」。

又在書史記十表後中說：

「十篇之序，義並嚴密而詞約，覽者或不能遽得其條貫，而義法之精變，必於是乎求之始的。然其有準焉：歐陽氏五代志考敍論遵用其義法，而韓柳書於經子後語氣亦近之，皆其淵源之所漸也」。

方苞之後，又有桐城人劉大櫆姚鼐善爲古文辭。姚鼐本方氏之說，選古文辭類纂。姚鼐論文以爲「義理」「考據」「辭章」三者不能缺一，更有神氣之說：

「凡文之體類十三，而所以爲文者八，曰神、理、氣、味、格、律、聲、色。神理氣味者，文之精也；格律聲色者，文之粗也。然苟舍其粗，則精者亦胡以寓焉；必始而遇其粗，中而遇其精，終則御其精者而遺其粗者。文士之效法古人，莫善於退之，盡變古人之形貌，雖有摹擬，不可得而尋其跡也。其他雖工於學古，而跡不能忘，揚子雲柳子厚於斯蓋尤甚焉。以其形貌之過於似古人也，而遽擯之，謂不足與於文章之事，則過矣。然遂謂非學者之一病，則不可也」。

方苞劉大櫆姚鼐均是安徽桐城人，所以後來有「桐城派」之目。曾國藩底歐陽生文集序中說：

「乾隆之末，桐城姚姬傳善爲古文辭，慕效其鄉先輩方望溪之所爲，而受法於劉大櫆：…歷城周永年書昌謂之語曰：『天下之文章，其在桐城乎』？由是學者多歸嚮桐城，號桐城派」。

但是按之實際，這一派的流弊，變爲空疏，一無所容，專慕形似。錢大昕評之曰：

「方所謂古文義法者，特世俗選本之古文，未嘗博覽而求其法也。法且不知，而義於何有」？

姚氏當初倘以「考據」「義理」「辭章」三者爲標榜，後者並此三者而失之了。

清代又有錢魯思受學於劉大櫆，陽湖惲子居武進張皋文承而有「陽湖派」之稱。所以它與桐城派也可以說是同出一源的。但陽湖派卻是以駢文入手，文章內容也比「桐城」來得充實。所以陽湖派的後勁李兆洛選駢體文鈔，以示陽湖文章的規模。所選之文，又重在氣勢。但是它底勢力卻不及桐城。清代末年幾乎全是桐城派的勢力。其後曾國藩折衷兩派，又選經史百家雜鈔，將古文辭類纂的內容範圍又擴大了許多。他復陳右銘書中說：

「自唐以後，善學韓公者莫如王介甫氏，而近世知言君子，惟桐城方氏姚氏所得尤多。因就數家之作而考其風旨，私立禁約，以爲有必不可犯者，而後其法嚴而道始尊。大抵剽竊前言，句摹字擬，是爲戒律之首。……詭襲九章，但絜一領，否則首尾衡決，陳義蕪雜，滋足戒也。識度什不異人，或乃僻字澀句，以駭庸衆，斯自然之元

氣，斯又才士之所同蔽，戒律之所必嚴。明茲數者，持守勿失，然後下筆遣次，皆有法度，乃可專精以理吾氣」。

此外尚有龔自珍魏默深力追秦漢，不同凡俗，但是他們底天分極高，普通人卻不容易學到的。

清代通儒達人，往往不固執駢散之見，以爲要駢中有散，散中有駢，方能盡文章之用。這種見解，自然是準確的。朱一新無邪堂答問中說：

「駢文當以氣骨爲主，其次則詞旨淵雅，又當明於向背斷續之法。向背之理易顯，斷續之理則微。語語續而不斷，雖悅俗目，終非作家。公牘文字如牋奏書啓之類，不得不如此；其體自義山開之；惟其藕斷絲連，乃能迴腸蕩氣。駢文體格已卑，故其理與塡詞相通，潛氣內轉，上抗下墜，其中音節，多讀六朝文則知之」。

他們之所以尊六朝而卑唐宋，也是因爲唐宋駢文，倚仗偶句，刻意求工，反不及六朝文之自然而有散文的氣息。同時論駢文之製作又全仗散句爲之斡旋。六朝麗指云：

「駢體之中，使無散行，則其氣不能疏逸，而敍事亦不淸晰。故庾子山碑誌文，述及行履，出之以散，每敍一事，多用單行，先將事略說明，然後援引故實，作成駢語，以接其下。推之別種體裁，亦應駢中有散也。倘一篇之內，始終無散行處，是後世書啓體，不足與言駢文矣」。

劉開與王子卿太守論文書中也說：

「夫文辭一術，體雖百變，道本同源；經緯錯雜以成文，元黃相合而爲采；故駢之與散，並派而爭流，殊途而合轍；千枝競秀，乃獨木之榮；九子異形，本一龍之產。故駢中無散，則氣壅而難疏；散中無駢，則辭孤而易瘠。兩者但可相成，不能偏廢」。

由上文駢散分合的源流看來，駢體之成爲四六，散文之成爲桐城，各走極端，完全是後人醞釀而成的。駢句散句是文章中不可缺少的兩個因子，不能因其一而廢其一。因此駢散之分出而文章之用狹了。這正和現代語體文之中間用單句和排句一樣，如果一篇文章一定要全用單句或排句，豈不是太笨拙的事？但是後來作者，入主出奴，固執成見：非駢文不做；非古文，非桐城派的古文不讀。吳汝綸是桐城的後勁，他以爲天下事皆可廢，獨古文辭類纂一書不可不讀，他底見解又多麼迂拘？

現代應該是使口語與文章一致的時代了。雖然駢文、四六、散文和桐城的古文，到現在仍有人在努力，但將來一定會被摒棄了的。這是時代環境的淘汰。至於駢散的因子，卻永遠留存在文章裏。「文章」與「文藝」不同，散文(prose)與律文(verse)也是不同。但這種分別，是不影響於作文的方法和文章之優劣的。

第二十章　文章流變(下)

現代通行的是語體文；可是報章公文還都通行文言。當民國四五年，新青年上登載着許多爭辯的文章；有人主張仍用文言文，有人卻以爲非加改革，用語體文不可。現在語體文已奠定了根基，許多人都將這功勞歸之於蔡元培胡適錢玄同諸人。胡適又有白話文學史的創作。可是只有上册，只談到唐代，而忽略了宋代以後的演變；同時他只注意到古代平易的文章，以爲平易便算是白話。其實語體文之所以成立，全是語文能一致的緣故。

我疑心三代以前是語文一致的。如尚書所載完全是佶屈聱牙的文章，而秦漢之文，反較尚書爲平易；這決不是中國文化的倒退，大抵尚書所載，完全是當時的口語，所以變成佶屈聱牙了。司馬遷的五帝本紀之中，大抵是翻譯尚書；也許因爲純寫當時口語，漢代人不易明白，又或嫌它不文雅，所以改譯了。又如論語中所用的助詞，又與後來文言文所用的方式不同，大約這也是依當時口語來寫錄的。

秦代書同文，車同軌，在文化上起了一個大變化，這時候文語已開始分化了。這種情形，和駢文的興起一定有相當關係的。韻文是民歌。每代皆有民歌同諺語，本不是文雅的

東西，但是句語的整齊卻影響了文體。孔子所謂「言之不文，行之不遠」，文，指在口語之中稍加修飾組織的文辭，而普通所錄只全是口頭語言而已。因此言語文章一分爲兩，文章再從這方向努力進行，一變而爲六朝之文，再變而爲四六。散文本是三代的口頭語，但一到漢朝，又加以修飾，使之成文。於是口頭語與文章既分爲二，而文章之中又漸漸分爲兩種。一共變成三件東西了。所以漢代末年盛行文筆之說，而筆則以實用之文爲多。這是散文接近口語的證據。

自秦末以迄唐代，文章老是向駢文一方發展，政府中的公文書牘也是駢文居多。散文只是通俗上用的東西，與口語相去也日遠。任昉有一篇奏彈劉整文，上半篇述一個人的口供，這似乎是近於口語的文字了。唐代韓柳的復古，只復到秦漢爲止。他們底意思，以爲只需要秦漢時代的散文，而並未見到應該和三代一樣，將口語和文章統一起來，所以這運動也是不徹底的。所以也只是「復古」而不是革新。白居易元稹的新樂府，雖則也是老嫗都解，但他們平易的程度，也只是在散文範圍中的平易，而不及於語言的。

大概在唐代求文雅的風氣還很行，所以小說只限於文言的傳奇，詞曲只是文言式的歌謠，文章只是復古式的古文。胡適舉的樂府和南北朝民歌也是如此，翻譯文字也是如此。——所以文章在唐以前至秦漢爲止，始終是文語不一致的，而且還有與語言相去更遠的「四六文」。

我們敍述白話文的開端，似乎應該從宋朝說起。宋代白話文的通行，最大的原因，是雜劇講史的盛行，和理學的勃興。

雜劇必須道白；在唐代只具雛形，而在宋代纔成立。既有道白，那末，寫錄時一定得將道白一起寫下來，不容翻譯成文言。這便是實實在在的口語了。可惜在現代宋雜劇的本子不能找到。所記錄的，大抵已是文人翻譯過的。所謂講史，類似今日之說書，說書當然是口語而不是文言。所以明郞瑛的七修類稿中說：

「小說起宋仁宗，……故小說得勝迴頭之後，卽云『話說趙宋某年』」。

卽就現在所存的宣和遺事而言，是口頭語後來稍加潤色的，與唐代的傳奇大不相同，如：

「宣和六年正月十四日，去大內門直上一條紅綿繩上，飛下一個仙鶴兒來，口內銜有一道詔書，一員中使接得展開。奉聖旨：宣萬姓：有那快行家手中把着金字牌，喝道：『宣萬姓』！少刻，京師有似雪浪，盡頭上戴着玉梅、雪柳、鬧蛾兒，直到鰲下山看燈」。

此外說話之本，如京本通俗小說，較唐代小說冗長，且更多曲折，起首雖然好引詩詞，而內容文字都是語體。此外如古今小說、大唐三藏取經詩話、西遊記（非吳承恩所作者，本收於永樂大典中）等等，也可以說是語體的作品。

爲什麼宋代小說突然會有用語體寫的？這一半也是戲劇的發達與說書的盛行，但一半

也是承唐末五代的風氣；不過在宋代始有明白可考的證據能了。魯迅中國小說史略中說：

「清光緒的時候，敦煌千佛洞的藏經縫顯露，大抵都運入英、法，中國也有拾其目錄藏京師圖書館。書爲宋初所藏，多佛經，而內有俗文體的故事數種，蓋唐末五代人鈔。如唐太宗入冥記孝子董永傳秋胡小說則在倫敦博物館，伍員入吳故事則在中國某氏，惜未能目覩，無以知其與後來之關係」。

宋代以帝王而喜平話，這也是平話能盛行、能保留到現代的緣故吧。

宋儒理學盛行，而有「語錄體」，以爲「工文則害道」，所以用平凡的俗語來解釋大道的。唐書藝文志已有神淸參禪語錄。學者都重口語的實錄，因此白話文便通行。但是錢大昕卻反對道：

「釋子之語錄，始於唐；儒家之語錄，始於宋。儒其行而釋其言，非所以垂教也。君子之辭氣，必遠鄙倍，語錄行，而儒家有鄙倍之詞矣」。

而當時宋儒，也確以「夫子之言，性與天道可得而聞；夫子之文章，不可得而聞」的語解嘲的。其實，用口語作文章，宋儒也不必解嘲，後人也不必詬駡。宋儒使語體遺留下來，使口語與文章一致，他們底功勞，當在說述儒理以上。茲舉陸象山語錄作例：

「凡事莫如此滯滯泥泥，某平生於此有長，都不去著他事。凡事累自家一毫不得。每理會一事時，血脈骨髓都在自家手中。然我此中卻似個閒閒散散，全不理會事底

人，不陷泥中」。

「學者須是打疊田地淨潔，然後令他奮發植立；若田地不淨潔，則奮發植立不得。古人爲學即讀書，故讀書然後爲學可見，然田地不淨潔亦讀書不得，若讀書，是『假寇兵，資盜糧』」。

因爲上有學者的提倡，下有民間的擁護，因此方纔打定了語文一致的基礎。其後每一代的文學，差不多純以語言爲根據的。例如元曲雜劇的道白是語體文。如梧桐雨第四折高力士的自白：

「咱家高力士是也。自幼供奉內宮，蒙主上抬舉，加爲六宮提督太監。往年主上，悅楊氏容貌，命某取入宮中，寵愛無比，封爲貴妃，賜號太眞。後來逆胡稱兵，僞誅楊國忠爲名，禍連貴妃。主上無可奈何，只得從之縊死馬嵬驛。今日賊平無事，主上還國，太子做了皇帝，主上養老，退居南宮，晝夜只是想娘娘，今日教某掛起眞容，朝夕哭奠，不免收拾停當，在此伺候咱」。

又如南曲之道白，也是純粹的語體，如琵琶記吃糠中一節：

「（旦）公公，休說這話，請自將息！（外）媳婦，婆婆死了，衣衾棺槨件件皆無，如何是好？（旦）公公寬心，待奴家自去措處。（末扮張太公上）『福無雙至，禍不單行』。適間聽得蔡家老夫婦兩個疑惑他媳婦趙五娘背地自己吃了甚麼東西，及

至去看他，卻在那裏吃糠，兩個老的見了，心中痛傷起來，一時都害了病。我不免去探視他一遭。（見旦，呼介）五娘子，你爲什麼荒荒張張？（旦）大公！奴家的婆婆死了。（末）咳！你婆婆死了，正是『天有不測風雲，人有旦夕禍福』。如今你公公在那裏？（旦）在牀上睡着。（末）待我去看他一看」。

都是語體。不過唱詞仍是文言吧了。現在通行的章回小說，如水滸傳、西遊記、三國演義、紅樓夢、鏡花緣……等等也是無往而非語體。清代也有繼續唐代傳奇晉代誌怪的文言小說，如聊齋誌異等等。又在清代末年，林紓以古文翻譯西洋小說。但是語體文的潮流已一發而不可遏止；卽本來的參雜文言的語體文，也在摒棄之例；雖然民國十幾年中，也曾通行過蝴蝶鴛鴦的文章。

現代之所以倡行新文藝新的語體，一半也由於先哲的鼓吹。王充就說：「論發胸臆，文成手中，非說經藝之人所能爲也」。顏之推家訓引沈約底話也說：「文章當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易讀誦，三也」。而鍾嶸更明目張膽地反對用事和聲律：

「至於吟詠性情，亦何貴於用事？『思君如流水』既是卽目，『高臺多悲風』亦惟所見；『淸晨登隴首』羌無故實；『明月照積雪』詎出經史？觀古今勝語，多非補假，皆由直尋」。

這是反對用事的話。他又反對聲律道：

「古曰詩歌，皆被之金竹，故非調五音無以諧會……今既不被管絃，亦何取於聲律也？……余謂文製本須諷誦，不可蹇礙，但令淸濁通流，口吻調利，斯足矣。至於平上去入，則余病未能；蜂腰鶴膝，閭里已具」。

大抵每代均有慕古之風卽有反動之語。一向文章正宗，在於求古；於是更有一般先達出而加以評論，但是往往失效，因爲要使言語與文章合流，積習已深，反而行之，頗難成功。明代前後七子，句劖字擬，專意學古；甚至專學一人，求其肖似，爲模擬最盛之時代；所以公安竟陵一派，也竭力反對他們底主張。當時文人如袁中郎等，主張以性靈作文，不仿古人，是很可值得注意的話。白蘇齋類稿中說：

「今之圓領方袍，所以學古人之綴葉蔽皮也；今之五味蒸煮，所以學古人之茹毛飲血也。何也？古人之意，期於飽口腹，蔽形體；今人之意，亦期於飽口腹，蔽形體；未嘗異也。彼摘古字句入己作者，是無異綴皮葉於衣袂之中，投毛血於殽核之內也」。

其後金和黃遵憲在詩中創我寫我口之風。淸末，譚嗣同又力言文章之革命。他說：「古而可好，何必爲今之人哉」？梁啓超也力反對桐城古文，他在淸代學術概論中說：

「啓超夙不喜桐城派古文。幼年爲文，學晚漢魏晉，頗尙於鍊，至是自解放，務爲平易暢達，時雜以俚語韻語及外國語法，縱筆所至，不加檢束，學者競效之，號『新文體』。老輩則痛恨，詆爲野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶情感，對於讀者頗有一

種魔力焉」。

這正是文章革命的先聲。其後胡適在嘗試集中發表他底「歷史的文學進化觀念」。先標舉「八不」道：

一曰不用典；

二曰不用陳套語；

三曰不講對仗（自注：文當廢駢，詩當廢律）；

四曰不避俗字俗語（自注：不嫌以白話作詩詞）；

五曰須講求文法之結構；

此皆形式上之革命也；

六曰不作無病之呻吟；

七曰不摹仿古人，語語須有我在；

八曰須言言有物；

此精神上之革命也。

此後他在文學改良芻議中，又修改「八不」為「八不主義」，並且闡明文底意義。此時陳獨秀也倡「文學革命」的旗幟。他也說：

「推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學。推倒陳腐的鋪張的古

典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學。推倒迂晦的艱深的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學」。

劉復也作我之文學改良觀，主張打破崇拜舊時文體的迷信。當時和他們爭論的文章也很多，但是依據歷年來的努力，語體文的勃興終一發而不可遏止。胡適的歷史的文學進化論是：

「文學革命，在吾國史上非創見也。卽以韻文而論，三百篇變而爲騷，一大革命也。又變爲五言七言，二大革命也。賦變而爲無韻之駢文，古詩變而爲律詩，三大革命也。詩之變而爲詞，四大革命也。詞之變而爲曲，五大革命也。何獨於吾所持革命論而疑之」？

又作建設的文學革命論說：

「中國將來的新文學用的白話，就是將來中國的標準國語，造中國將來的白話文學的人，就是製定標準國語的人」。

蔡元培在國文之將來一文中也說：

「白話是用今人的話來傳達今人的意思，是直接的。文言是用古人的話來傳達今人的意思，是間接的。間接的傳達，寫的人與讀的人都要費一番翻譯的工夫，這是何苦來」？

陳獨秀也以爲：「中國文學當以白話爲文學正宗之說，其是非甚明，必不容有反對討論之餘地」。自從「五四」運動以後，纔立定了口語與文章一致的基礎。近五年以來，新文藝也漸漸走上了新的途徑；與初期的白話文又截然不同了。當祖國怒吼起來的時候，新文藝也得到了甘雨的淋潤而滋長起來，有了不少更切實的收穫。至於將來的成就，則要俟來者底努力。但是使文章和語言合爲一體，使文章更通俗化而充實其內容，這無疑地是一個當前應努力的目標。